

الله رب العالمين

مِحَلَّةٌ فَصْلِيَّةٌ يَصْدِرُهَا اخْتَادُ الْكِتَابِ الْعَرَبِ

العدد ٧٤ السنة التاسعة عشرة - ربيع ١٩٩٣



الاداب الاجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب، المسرد بدمشق

الاشتراك السنوي

داخل القطر ١٠٠ ل.س
الاقطان العربية للأفراد ٢٠٠ ل.س
أو ١٠ دولارات أميركية
خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س
أو ١٥ دولاراً أميركياً
الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠
ليرة سورية
الدوائر الرسمية في الوطن العربي ٢٥٠
ل.س أو ٢٠ دولاراً أميركياً
الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي ٥٠٠ ل.س أو ٢٥ دولاراً أميركياً
اعضاء اتحاد الكتاب ٥٠ ل.س

الراسلات

باسم امانة التحرير
الادارة

اتحاد الكتاب العرب

دمشق - اوستراد المزة

ص. ب ٣٢٣

٢٤٤٣٢٩

٢٤٤٢٩٩

«الاداب الاجنبية»

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي وكذلك في مجالات النقد وتأثيث الأدب .

* توجه جميع المراسلات باسم امانة التحرير .
* تقدر هيئة التحرير عن نشر أيّة مادة لم تتوفر فيها شروط النشر .

* المقالات المنشورة في المجلة لا تعتبر بالضرورة عن رأي المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

تقديم الترجمة والترجم

د. بشارة شعبان

عقد في مدينة برايتون في إنكلترا المؤتمر الثالث عشر للاتحاد الدولي للمترجمين ما بين ١٣-٦ آب ١٩٩٣ وتحت عنوان «الترجمة المروءة الونقى» وكان هناك اجماع في نهاية المؤتمر على أن هذا المؤتمر قد فتح أبواباً وأضاء مفاهيم لابد وأن نهض انعكاساتها الإيجابية على الترجمة لسنوات قادمة . فقد عالجت الأبحاث المقدمة وحلقات البحث هموم الترجمة والترجم من كافة جوانبها الشخصية ، والفكريّة والبحثية والمهنية والمادية، كما تناولت ترجمة جميع ألوان الكتابة الشعرية والنشرية والعلمية والتقنية والترجمة على الكمبيوتر .

وتبادل الباحثون والمترجمون من مختلف معاهد وجامعات العالم تجاربهم ومعارفهم مع المصطلح ومع اللغات المختلفة على تعدد أشكالها وصعوباتها وموجز القول أن المؤتمر كان حدثاً مفانياً بل مدرسة كثفت سنوات من البحث والتحقيق والتدقيق وقدمت انتاجاً ذهبياً للراغبين والتوافقين خلال أسبوع من التتابعة والمشاركة .

ومع أن المؤتمر يستحق التغطية الكاملة على صفحات هذه المجلة فاني أكتفي هنا وكمقدمة بتناول بعض النقاط التي تهم القارئ العربي .

أولاً ، ناتج المؤثر بموضوعية وجدية مكانة المترجم بالمقارنة مع المؤلف سواء من الناحية المعنوية أو بالنسبة لردد عمله المادي . وعبرت معظم الوراق المقدمة في هذا الصدد عن شكوى عالمية من بخس المترجم حقه والاستهانة بدوره أنهام والتجليل في نقل حضارات وتراث الشعوب . وانتقد أكثر من متعدد الفكرة الشائعة بأن المترجم هو مبدع من الدرجة الثانية وأنه لو كان مبدعاً من الدرجة الأولى لا أصبح مؤلفاً . وتحدى كثير من المترجمين مثل هذا المفهوم ودبروا عن آرائهم بأهمية الترجمة وأنهم بشكل واعٍ اختاروا لهذا آناون من الأبداع وبرهن الكثير من المتعدد أن ترجمة أي عمل ابداعي هي ابداع بحد ذاته وخاصة حين يتعلق الأمر بترجمة الشعر فقد اتفق كثير من المشائرين أنه يتعدى ترجمة الشعر على من ليس بشاعر . وهنا رأيت ضرورة نقل هذا النقاش إلى الوطن العربي حيث ما زلنا ننهى عن إهمال حق المترجم ولم نتجرا بعد أن نطن بصوت عالٍ عن ضرورة ايفاء المترجم حقه وتحديد مهمته الفكرية النبيلة ومكافأته مادياً ومعنوياً بما يتناسب واجهود المبذول . وما زالت مؤسساتنا الثقافية تعتبر الترجمة حرفة من لاحرقه ته فتضخ روائع الاعمال في أيدي أنساب يعتمدون المطبع والكلمات المتجهة الجافة والمتصلبة في أعمال تحتاج إلى من يعكس روح العمل وجوهه ومناخه قبل أن يترجم تلاماته بحرفية قد تفقد النص في كثير من الأحيان رواعته وميزته .

وأني أرى أننا في هذه المنطقة العربية التي هي مهد الحضارات والتي عمل الإنسان بها بالترجمة قبل أي إنسان في العالم إنما مخلوق لإثارة هذا الموضوع على مستوى وطني وقومي لاعطاء الترجمة والمترجم ما يستحقانه من تكريم واهتمام في الحركة الثقافية العربية .

وانطلاقاً من هذا الإيمان القوي عقدت المجهودات العربية في المؤثر ذاته اجتماعاً في محاولة منها لتنسيق الجهود العربية في مجال الترجمة

وأثبات حضور عربي على مستوى عالمي . فقد أطلقنا من خلال هذا المؤتمر على التجارب العالمية التي تسعى الآن إلى إقامة مكاتب إقليمية للترجمة تقسم العالم إلى وحدات إقليمية تشبه التي حد بعيد التقسيم السياسي الذي بدأ يتبلور في أعقاب الحرب الباردة . فهناك على سبيل المثال مكتب إقليمي للترجمة في أمريكا الشمالية وأخر في أمريكا اللاتينية كما أن أوروبا ورغم تعدد اللغات بها طالبت وفي هذا المؤتمر بالذات بإنشاء مكتب إقليمي للترجمة في أوروبا بينما بقي الوطن العربي والذي يتكلّم أبناءه لغة واحدة من المحظوظ إلى الخليج بعيداً كل البعد عن هذه الظروف ذات الصلة التي لم تُعد ترقى بل أصبحت ضرورة من أجل انسحاب في تشكيل العصائب وعدم التخلف والانفصال عنه .

وقد أثار هذا الموضوع حساس الزمان العرب المتسارعين والتقى رئيس برئيس المؤتمر وطالعنا بإنشاء مكتب عربي للترجمة في المنطقة العربية وأبدى استعداده لدعم ذلك إذا ما زارت الأرادة لدى اتحادات الكتاب العربية أو الهيئات المسئولة لفعل ذلك . وبعده اجتمعا في لجنة مجموعة العربية مع رئيس المؤتمر والهيئة التنفيذية المختصة بهم للتوصیل إلى الاتفاق على إقامة حلقة بحث في مدرسة الملك فهد العليا للترجمة في شنطة في عام ١٩٩٥ تمهيداً لإنشاء مكتب إقليمي للترجمة في الوطن العربي .

إن النقاش الذي دار خلال دней الاجتماعين مع رئيس المؤتمر جعل من الواضح جداً للجميع أننا نقرب مقصرون بحق أنفسنا وأنه قد حان الوقت أن نتخلى عن القاء انطلاقة على القوى الخارجية وأن نتساءل عن أماكن التقصير في أنفسنا أولاً . فكلنا يدرك تماماً غياب التنسيق بين مؤسسات الاتحادات العربية في مجال الترجمة بل وحتى غياب التنسيق بين مؤسسات الدولة الواحدة فقد لا يعرف اتحاد الكتاب العرب ما ترجمة وزارة الراية والعكس صحيح . وأذا وجد مشروع للترجمة من العربية إلى اللغات

الأوربية العجيبة فان مثل هذا المشروع يتخذ طابعاً اقليمياً حسب مموليه والقائمين عليه . وهنأ أرى في الترجمة في الوطن العربي صورة مطابقة للعجز الذي يسود الحياة السياسية والتي تتسم بغياب التنسيق وحتى التفاهم ، الامر الذي يعكس سلباً على جميع الاطراف المعنية . فكيف لنا كمثقفين أن ننتقد ما يدور على الساحة السياسية ونطرح البدائل الجمة على المستوى النظري في محاضراتنا وندواتنا بينما نقف تجسساً لما ننتقد في المجال الفكري والآدبي ؟ ان دراسة الحياة الفكرية والثقافية والتي أخذت الترجمة كمثال عليها امر مرعب لأنها ترى أن المثقف العربي جزء لا يتجزأ من النسيج الذي يغطي عوره في انتقاده والتشهير به . فهل لنا أن نصالح مابين أيدينا وأن نضع أمورنا في نصابها الصحيح قبل أن نطمح إلى تغيير العالم ؟

ان إنشاء مكتب إقليمي للترجمة ضرورة فكرية وثقافية ووطنية وقومية وأن هذه مسؤولية اتحادات الكتاب العربية وجمعيات الترجمة ووزارات الثقافة ومكاتب ومدارس الترجمة في الوطن العربي . فهلا لذا القيام بعمل هذا التحالف الثقافي القومي "المشرف والذكي يخلق آفاقاً مستقبلية جديدة ومشروقة للعربية بحقوق المترجم وبابعاد الترجمة في هذه الأمة التي قدمت مفهوم الترجمة للعالم بأسره منذ آلاف السنين . لم يعد التضيي بأمجاد الماضي أمراً مستحيباً اذا لم نجعل من الحاضر استهراً لهذا الماضي ولم يعد الوقف على الاطلال مجدياً في هذه المرحلة التي تحتاج الى موظبة في العمل مع رؤية مستقبلية وتصميم عميق وأرادة من حديد .

د . بشينة شعبان

عيسى عصفور ١٩٩٣ - ١٩٩٥

ه بقلمه: الأستاذ أنطون مقدسي

إن لم تمت حبة الحنطة

في ظلال الثورة السورية الكبرى ولد ، ومع ذكرياتها ترعرع وكبر فهو بطبيعته مناضل من أجل تحرر القطر واستقلاله أولا ، ومن ثم في سبيل حرية الوطن العربي ووحدته . فعند العروبة حقيقة حياته ومعناها في المدرسة عاش مع اللغة العربية ، تراث أجداده وعلى مقاعد الدراسة تعلم مع اللغة الفرنسية أفكار الثورة الفرنسية وقيمها .

من صميم الشعب انبثق ومع الشعب بقي حتى النهاية الأخيرة من حياته .. مع الراعي يرتدي قطيقه ، مع الفلاح يحرث أرضه ، مع الحرفي يقدم خدماته للناس ... ومع الجندي يحمي الحدود ويشهير على الامن وعندما صار قاضيا جعل من حسن العدالة الذي لقنه إيمان الشعب معيارا للقضاء بين الناس . وعندما تقاعد وضع ذاته في خدمة كل انسان بحاجة الى تدماجه .

كان بين أوائل الذين انتسبوا الى (البعث) .

إلا أنه كان يرفض باصرار المناصب الادارية والسياسية التي كانوا يرشحونه لها . الشعب وحده هو القائد . ولن تكتشف الامة حقيقتها الا عندما يرقى الشعب الى مستواها . طريق البعث ، الطريق الى البعث طويلة ، طويلة جدا ، سوف تتطوّي أجيال كثيرة قبل ان ترسم معالمها الكبرى . علينا اذا ان نعد انفسنا لعمل قد يجني ثماره احفاد احفادنا ...

ادبنا وشاعرا كان ، شعره سجل لامال خائبة . ما يبرح يعمل حتى الدقيقة الاخيرة من حياته عسى ان تتحقق ، ويعتقد انها ستتحقق في يوم آتٍ موعود لا محالة ، ولو امتد الفاصل بيننا وبينه قرنا واكثر من قرن . وان الشعر والادب النراسة والتدریس ، القضاء والتشريع ... ان البعث ذاته وكل مشروع نصبه ، وكل عمل نخطط لتنفيذه .. الا أدوات المشروع الذي منه نستمد الوجود والمعنى ان توجد امة عربية واحدة فنوجد بوجودها .

شعره لذاته ، بعض منه لبعض من أصدقائه . أما مع الناس وبين الناس فهو مترجم . لأن عصر لقاء المغاربات وحوار الثقافات هو عصر الترجمة المعممة ، طريقنا الاصح والاسلم عاقبة الى الناس .

في الترجمة انت مع الآخر يعلمك بكل كتاب طريق الى الآخر والى ذاتك لا يعيذ لك بها ، دنيا جديدة ، رؤية لعالم تجهله واغناء لتراثك وتراث امتك .

وكان يؤثر التعليم على التعليم ، الاصفاء على الكلام ... يهيج قلبه ان يقضي حاجتك ... وان تشكره وتقف عند هذا الحد . فالعمل يستمد قيمته من ذاته لامن الاجر المقابل .

ويبقى هنا ايضاً أميناً حتى الدقيقة الاخيرة .. للخط الذي اختاره لحياته . فالكتب - الامهات التي ترجم يفيض عددها عن العشرين ، القسم الاعظم منها بتکليف من وزارة الثقافة وقد نشرت ضمن مطبوعاتها . وكل اجر تان يتقادمه يقبله شاكرا ايما كان المبلغ .

* * *

الرجل هذا ، وأمثاله ، فعلة مغمورون ، منشوروون في طول هذا الوطن وعرضه ، وهم بناته ، لاتدرى من هم وأين هم ، يعملون في صمت القلب شاكرين . قطعانه رعوها ، حموها من الذئاب يوم كانت نهب قطاع الطرق . صانوا أرضه ، زرعوها بدموعهم سقوها يوم كانت تمزقها الصراعات القبلية والعقائدية . في قبورهم حفظوا تراث الأمة ، يوم كان يسطو عليه الآغيار . عندهم وحذهم ، عند الشعب الذي أنجبهم الأمة واحدة كما أن الله واحد أحد .

اما عند امراء السياسة فالامة اقطاعات، اصطروا علىها طوال قرون
وما يزالون يصطرون .

وحدهم بين المثقفين لم يجعلوا من ثقافتهم مصدر ارتزاق . وحدهم نروتهم عملهم - خبزنا كفاف يومنا - ومصلحتهم ان يكون ثمة وطن ، والوطن عند غيرهم تجارة ، سمسرة ، وأرصدة تزرع في كل ارض باستثناء الارض التي انتزعت منها .

ليست العروبة مصلحة ياسيدى . العروبة لسان ، ثقافة ...
زراعة وصناعة اذا شئت ... معنى ومجموعة معانى ، خلق رفيع ، ماض يصير مستقبلا وانسان ... العروبة وجود .

تلك حقائق لايفهمها ، لايمكن ان يفهمها انسان الاستهلاك والاتجار بالانسان وقيمه .

قالوا : هو وأمثاله من بقايا ماض عفى عليه الدهر ، فلا مكان لهم عندنا . وكان يعرف ذلك . فهو وأمثاله غرباء بين أهلهم ، وعلى الهاشم عند ذويهم .

وبالفعل ،

فيوم طلبوا من المؤسسة التي ترجم لها عشرين مجلداً أن تخصه بكلمة في مجلتها ، أجابوا :

آسفين بحثنا فلم نعثر على ركن يحتويه ولا على زاوية نحشره فيها . جواب مفحم ، ابعد كثير مما تصور قائله .

— اجل يا صديقي لست علما فنضلك بين الاعلام ، لست قضية فندرسك مع القضايا الراهنة ... لست مسرحيا ولا روائيا او مفكرا . اذن من انت ؟ لست جنديا مجهولا فنسجل اسمك على النصب المكرس لهذا الفرض .

قالوا : هو ماذا اذا ؟

قلنا : انسان ياسidi ، انسان وحسب .

قالوا : ما القابه ؟ ما مأثره وما السمات التي عرف بها ؟

قلنا : اهي الاوسمة والاعمال الكبيرة التي تصنع الانسان ام هو الذي يصنعها ؟

تلك مفارقة هذا الزمن يا صديقي . أن الانسان الانسان غريب كما الاجنبي نحيله الى (الاداب الاجنبية) — و كنت من أسرة تحريرها — حيث يرحبون به — .

وما حيلتي بالامر ، يا صديقي ، فأنت اخترت ان تكون انسانا بين الناس ، وحيث الناس سواسية .

هؤلاء الناس يا صديقي كبرهم وصغيرهم ، فقيرهم وثريهم ، نساء ورجالا وأطفالا ، الجاهل منهم والمثقف ، كلهم أحاطوا بك ، يوم الرحيل الرحيل ، الجبل والسويداء كانوا معك — معك دوما كانوا — رفعوك على الاكتاف وبكوا ، صلوا وبكوا ، والى قلوبهم أعادوك حيث لا يحجبك عنهم ولا يحجبهم عنك ، تراب الارض ولا اعرف الغارفين . ويوم ودعك اتحاد الكتاب .

— و كنت من اعضائه — غصت الدار بزملائك وأصدقائك . وقال بعضهم : لو درى الجبل لزحفوا بالعشرات والالوف . فانسانية الانسان وجدت لها ملذا عند الشعب يستجيب ، ولكن عز المنادي يا صديقي .

قلت يومها وانا أغادر المكان : وماذا بعد ؟
هؤلاء قد لا ينسوك . وربما ذكرك أولادك ، وماذا عن أولادهم
واحفادهم ؟ أنت اخترت أن تكون بين الناس ، محبولا مع سواد الناس .
أجبت تراب الارض التي أنجبتك . وأبناء هذه الارض خدمتهم .
والاليوم نتلاشى ذرات جسدك بين ذرات الارض اللامحدودة عددا
ومدى .

والانسان ؟ ما الانسان ؟ أن يكون أمينا لم أتمن عليه .
وما تبقى فعند رب العالمين .

* * *

يومها أيضا خطر بيالي سؤال غريب القيته عليه .

قلت : علام مت ؟ قبل الاوان مت ؟ اكنت معدبا ؟

قال : بلى . الا أني لم اختر الموت بل هو اختارني فحشت الخطى .
أجل ، لبيت داعي الموت كما لبيت داعي الحياة .
— اكنت تقول مع حكيم المرة :

تعب كلها الحياة فما اعجب الا من راغب في ازدياد .
— أبدا .

— أهي الحياة قدر ؟

— أبدا . أنا اخترت حياتي كما اختارتني . وكذلك صنعت قدرى
كما صنعني .

ويضيف : الحياة والموت متلازمان ، يشعرك كل منهما بحضوره
في كل فعل من أفعال وجودك .

فأنت تموت من أجل هذا وتعيش من أجل ذاك ...

— وعلام اخترت لحياتك الرب الاكثر مشقة ؟

— قال : ان لم تمت حبة الحنطة ...

* * *

كان يأتي الى الوزارة وجهه مشرق وقلبه مفتوح للدنيا وأهل الدنيا، يجلس صامتاً . قلما يبادر الكلام ، يترك المبادحة لغيره . اذا صدمه خطأ استاذن وقال بصوت منخفض ما يعتقد انه الاصح . جوابه سديد، واضيق، تلمح عبره علمه الجم ، واطلاعه الواسع والعميق على شؤون الادب والعلوم الانسانية ، على السياسة والمشكلات الراهنة .

كثيرون يأتون الى الوزارة ، بعضهم يطالب بحق غمطناه والبعض الآخر يسأل عن أوراقه ، وغيرهم يلقننا درساً في انشطة وحسن الادارة، وفريق رابع حملته شعواء على الوزارة والدولة أو صلتنا الى مرحلة البؤس .

هو ، مشكلتان استحوذتا على فكره : شعر الحداثة ، والعالم المتخلف فاذا وجدني وحدني ، وكثيراً ما اكون وحيداً ؛ اعتذر وقال حبيباً : يعز على ان اصرفك عن عملك ، احسبها فسحة راحلة صغيرة . ويضيف بلهجة فيها الدهشة والاستنكار : أنا لا أفهم ان يمسخ شعر هو ارثنا الاغنى وعنوان مجدهنا على مدى ازمن ؟ يبحث في الكتب الاجنبية ، يقرأ بعضها ويترجم البعض الآخر . ويحتفظ بالاصل الاجنبي حتى بعد نشر المترجم . عساه ي عشر على طريق تنقلنا من التخلف الى التقدم .

وأفاجئه يوماً سائلاً : لقد كنت من جملة كثييرين في الوطن العربي تقاؤن الى لفتنا دراسات علمية جداً ترسم لنا الطريق لتجاوز التخلف . وأعرف بالتأكيد ان كتبك العشرة او أكثر تلبي لندي قرائنا حاجتين : الذرف والعقل ، فأنت كاتب عربي موهوب ومن ثم فان قراء هذا النوع من الكتب كثر وسوقها رائجة . ولكن قل لي (يااصديقي) : هل انقصت هذه الدراسات درجة واحدة من درجات التخلف الكثيرة ؟ ام انه يزداد؟ فيتفح حائراً ، في قلبه غصة . وفي عينيه سؤال . وكل سؤال اساسي هو سؤال عن المصير .

أجل مترجم بامتياز . ولم أعرف انه شاعر الا بعد سنوات من لقائي الاول به . فأقول معايبا :

اجائز ان اسمع عن موهبتك الشعرية من الغير؟

— تلك وريقات قيمتها زهيدة . أبشعها شكر اي او اهرب اليها عندما اعجز عن فهم هذا العالم الغريب انعجيب .
واقون : سلمها للدار نشر .

فيجيب وعيناه شاردتان : لم تبلغ بعد درجة النضج الذي أتمناه لها .

ويتوقف عن الكلام حائرا ، محنى الرأس ، نظراته تائهة لكان فكره ضل طريقا لن يجدها ابدا . او لكانه يسبح في بحر اختفت حدوده وطمسه امواجه العاتية سبل الانقاد كلها ...

في المحاماة كما في القضاء .. هو لأبناء وطنه . فلن يبدل حرصا واحدة في نهجه . يخدمك ويشكرك . اتحت له فرصة تحقيق السليم عن رغباته .

وأسأل : ماذا يا ابا فؤاد عن عملك الجديد ؟
— مستوره .

— سؤالي واضح . فاجب عنه بصراحة . فانا احرص على ان تعيش عزيز الجانب .

— أنا في خدمة الطيبين .

— اقله خدمة مقابل خدمة .

— بالشكر تدوم النعم ... ويمضي في سبيله واسأل يوما :

— يا ابا فؤاد علام تؤثر الصمت على الكلام؟

— لا اعلم .

- فأضيف : اكتب يارجل .
- فيجيب بصوت خافت صادر عن الاعماق من قلبه : ما أزال في بداية الطريق .
- كلنا في البدايات وما قبل البدايات ، يارجل .
- كثراهم الذين يكتبون . فما فائدة ان أضيف واحدا اليهم ؟
- هؤلاء ، جلهم ، ضحية غرورهم . يخدعون أنفسهم في زمن كثروا فيه الخداع .

* * *

.... لا ياسidi ، لم يكن صديقي عيسى عنترة بن شداد كما صورتموه بعد رحيله . والبطولة اليوم شيء آخر غير الصور الاسطورية التي أخذناها عن عصر الانحطاط .

كان فتى في أول الطريق الى المدرسة عندما استبدل القلم بالبارودة ومحفظة الكتب بمحافظة انرصاص ، ولم يكن هذا يومها بالامر المستغرب ، فحجارة حوران ، صخور الجبل وقمم النجاة استجابت مع بداية الثورة السورية لنداء سلطان آل الطرش . تلك الايام كانت بداية حياته وبداية سوريا العربية . وصور البدايات تستمر حاضرة هي كما هي ، حية بملء الحياة في خيال الطفل وحساسيته ، يحبها ويحن اليها . وكل كلمة تذكر أمامه عنها أو يذكرها هو ترافقتها دمعة تقطي عينيه وابتسامة حلوة تطوف على وجهه وتنقل اليها نحن الذين عشنا ونعيش معه البدايات تلك . الا ان الزمان تبدل وسرعان ما يتبدل الزمان في هذه الايام وتبدل معه البطولات . فالثورة في العشرينات والثلاثينات غيرها في السبعينات والسبعينات . لم يرفض صديقي عيسى أيها من العوالم التي رافقت حياته

ورسمت له الطريق . والرجل الرجل هو الذي يقبل مصيره بعيشة بالخلاص وتفاؤل ، يرضخ لمستلزماته . يتقييد بها .. ثم يتتجاوزها نحو المستقبل فهو حر في مواجهة العوالم القادمة . لا أعتقد أنه كان في بداياته شيئاً آخر غير الرجل الذي عرفته في أواسط التسعينات . اذا تكلم أوجز وأذا وعد أنجز . انه بين الانبل خلقاً من عرفته والاسلم طوية والاقوى شكيمة .

الاعراف تتبدل أما الجوهـر فهو هو . وكان الرجل حريصاً على ان يكون دوماً متماسكاً مع ذاته مخلصاً لمبادئه تكونت لديه مع نمو شعوره العربي . وتلك كانت بطولته الحقيقية التي قلما تعثر عليها في هذه الايام: الاخلاص والمزيد من الاخلاص ، الصدق والمزيد من الصدق ... ومجازية الخدمة . فالصمت في حينه سواء بسواء هو فول الحق . والصمود بطونه سواء بسواء هو والهجوم اذا لزم الامر .

ابن زمانه في كل مرحلة من مراحل حياة متعددة المراحل . الا ان في كل هذه المراحل شيئاً آخر ، غيرها وأياها ، شيء يشده الى الارض ويربطه بماضيه القريب والبعيد . هو قيم الbadia التي رضعها مع الحليب ، رافقته انى العاصمه السورية . وفي باريس لم ينسها . عاش حضارة الآلة المسقطة وصراعنا معها في قلبه حنين الى البدوي الذي كانه في طفولته وشبابه الاول . يعرف مفرداته ينطق بلهجته ، يجيئ طرقه في التعبير ، ينشد حداه ويحاكي نظمه . وقيم الbadia ، ان هي في أصولها الاولى ، الا كرم النفس ، الصبر على الشدائـد والعود اصلـب لا يلين الا للذـي خلقـه .

حارـت عـنيـه الايـام . اـمعـنتـ فيـ تعـديـه . رـفـضـ سـلوـكـهـ اـقـرـبـ المـقـرـبـينـ اليـهـ . وـتـلـكـ كـانـتـ اـقـصـىـ طـعـنةـ وجـهـتـ اـلـىـ قـلـبـهـ المـحـبـ . وـمـعـ ذـلـكـ فالـىـ

مزيد من التفاني في خدمتهم . لم يذل . بقي مرفع الرأس ، عالي الهمة ،
بيته مفتوح لأصدقائه يأتونه من غير موعد . يأكلون ويشربون ويتسمرون .
وما السهر اليوم إلا هم العروبة المحاصرة والوطن المكتوب ، يُورق مضمونك
وفي انها يلون حياتك بألوانه اقامة .

كل ذلك كان ينظم شعرا ، مرة برتجله وأخرى يده ، فيه دعابة ،
طرفة ، عتاب ، شوق ... يفكه الأصدقاء ويسليهم ، يدخل البهجة على
قلوب جعلتها الأيام قائمة ... فالالم خبزنا اليومي .

ثمة وجه آخر لشعره تلمحه لما عندما يسترسل معك في الكلام .
وقد يسمعك منه بيته أو أكثر . هذا بحث عن العروبة وعن قلب حملته
معها . قال : أفلتت منا ، ضاعت في متاهات الصحراء صارت سرابا ؟ أم
سطأ عليها الدخلاء والتصوص . شوهوها فلم يعد بواسعنا التعرف !؟
صورتها؟ ربما ان العروبة كانت حائرة في قلب صديقي بين حدود أقصيin:
قيم البدية وجبروت الآلة ، لا هي هذا ولم تعد تلك .

فصديقي عيسى يطرح علي سؤالا قدما انتقلنا من البيد الى
المدينة ، وله في ذهني صياغتان ، سؤالان لا املك جوابا عن أي منهما :
الاول : أيمكن للإصالحة ان تتعايشه مع الهيجانة ؟

قلت : ولكن الحداثة ترفض الإصالحة والهيجانة معا فشمة الصياغة
الثانية :

أهي الحداثة ضاعفت المسافة بين البيد والمدينة فصارت الطريق
من الاول الى الثانية أثثرا حدة ؟

* * *

شريك بين ذويه . منفي في وطنه . وحيد بين قوم يخدمهم . عربي حوراني جبلي أصيل ، الجبل عرينه حوران أرضه والعروبة وطنه أقوسهم زعزعته عن مبادئ سياسية - أخلاقية ارتبط وجوده بها ؟ أو اقتلاعه من أرض ربيخ جذوره فيها ؟ ومع ذلك ما برح يسائل نفسه : يمكن أن أكون وحدي على صواب ؟ وام لا يكون الحق بجانبهم ؟

وجدان مرهد . ضمير يحاسب صاحبه فلا يرحم .

ويشتئن عليه المرض . ويأتي اني فلا أدرى انه جاء مودعا . ناحل الجسد صفرة كالحة تعلو وجهه . الا اني أراه مهيبا أكثر من ايء مرة رأيته فيها « نفسي حزينة حتى الموت » .

ماتزال له همة الشباب ووعي الرجل انناضج . يجلس يتناول قهوته بالشفف الذي أعده فيه . وتنذاكر في الترجمة وشرون أخرى . ثم يطوف في غرف الوزارة يسأل عن الرفاق ، رعلى وجهه ابتسامة الملهوف الى التعامل مع الناس .

ماذا جرى بعدها ؟ أشعره المرض المستمر بغربته . والمرض يبعد بينك وبين البشر . يفصلك عنهم ، والاهم والاهم أنه يضعف وحدك وجهها او وجه أمم المصير المحتوم .

أوجد الرجل يومها الفرصة سانحة فرحة ؟
ربما على الارجح .

وما تزال وستبقى صورته تعود الي مع صور أخرى قليلة ، اقرأ فيها الرغبة الملحة في الحياة ، في المعرفة ، وفي العطاء السخي .

* * *

جاء في سفر التكوير من العهد القديم انه ، لما قرر الله سبحانه
أهلتك صادوم وعاصمة بالنار والكربلا ، اقيمه خليله ابراهيم فقال سائله:
مولاي ، اذا كان بينهم خمسون من الاخيار افلا تقبل شفاعة الخمسين .

- بلى ، فتش عنهم .

ويعود ابراهيم في اليوم التالي مرتبكا خجلا ..

- أربعون ياسيدي ، الا بكفي أربعون ؟

- بلى

وهاهو ابراهيم يخر ساجدا وفي اليوم الثالث يغفر جبينه في أرض
داستها اقدام الرب .

- اغفر لي أنا الخاطيء اذا حسن مولاي فسأبحث عن ثلاثة .

- بلى ، بلى

- رحمة بعيشك ، بامولاي ، عشرون وتصير العشرون عشرة ،
والعشرة خمسة وما يزال سينا ابراهيم في بحثه عن خمسة من الابرار
عسى ان يصفح الرب الاله عن مدان الصوصية والفسق والدعارة ؟

اوجد في هذا الوطن العزيز خمسة من أمثال هذا الرجل ؟



سَلَامًا ..

عِيسَى عَصْفُور

٠ بِقَامِ الْكَوْنَرِ عَدْنَانُ الْبَغْيَانِي

وأنا موزع بين عدة اسفار ، غائب عن مواقع الاحداث ، فقدت كثيرة من الاهل والخلان والاعزاء فبكيةهم وحيدا بعيدا عن مهاوي نجومهم ومحارق جمراتهم . وكثيرا ما علمت فاجمعتي بصدق يق كريم قديم وان أقلب صحيفه قديمه فقلت ليتنى كنت بين المودعين والشيعين، واستدررت متسائلا ومن كان يعرف من أنا غير الفقيد ، وقد بعد العهد وانتقضت ثلاثة وعشرين سنة في تواصل روحني فحسب ، دون كثير لقاء ، ولربما دون لقاء أبدا . تلك كانت حالى حين علمت متأخرا بموت الفقيد الحبيب عيسى عصفور الرجل الشهم النزيه النظيف الذي لقيته في الخمسينات في ظروف حادة حارة . هو «حاصر في جبله الأشم وأنا منفي من بلادي»، وحولنا لفيف من المغضوب عليهم العازفين عن التوبة والزاهدين بالرضا ، وقد تفرقوا الآن أيدي سبا ، فمنهم من قضى ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبدلا .

لقيت في عيسى عصفور رجلاً آسراً بملامح عربية واضحة أصيلة نامياً من أعرق الجذور ، ومشتبكاً بالأرض كالسنديان ، لاسعاً كالسيف الماغي النبيل الذي يعف ولا يقتل . وفي صونه بحة محببة كبقايا من أيام هتافات الجلاء والوحدة والحرية.

وكانت صداقه من أول لقاء نقلنا فيه حديث السياسة والفكر ابي مستويات نلتقي فيها حينا ، وعلى حدودها حينا آخر . في المرحلات كنا نتفق ، وفي النهايات كنا نسير معا اشواطا طويلا .

كان رجل مبادئ ، منسجمًا مع ذاته يتوحد معها سلوكا وأسلوبها وغاية ، والتعامل مع مثل هذا الرجل ميسّر مستحب .

وكان الشعر بخاصة وسيلته لقول ما يريد ، وكما يريد ، وتراثيه دوما سليقة بيئية تشربت روحه مع حليب الرضاع . كان الشعر معرشا على لسانه فكانه يتكلّم شعرا .

بقينا شهورا في اللقاءات مع حلقات الزملاء والاصدقاء ، وعيسي عصفور بيننا معلم ومعلم . نحس احساسا عميقا بغيابه اذا غاب . فهو محور أساس في المجالس له طريقة فذة في انعاشها . فإذا انجلت تحدث بموهبة قصصية متميزة ، وبأسلوب ساخر ، لاذع أحيانا ، عن أحداث البند والعالم أو بسرد لا يداني أو قائع العرب البداء أو عن الطرائف التي كان يمتلك منها أكثر . ومن بينها قصة رائعة مازالت اذكرها بحذافيرها ، قصة مواجهة رهيبة عانها مع ضبع كاسر دامت ساعات في ليل مد لهم ماطر بارد ، على الطريق الخالية آتى بين السويناء وأم الرمان . وبالطريقة التي كان يرويها أصبحت هذه الحادثة نازعة قصة طريفة كنا نضحك لها حتى البكاء .

وفي تداعي المذكرات ، واعتناق الخواطر التي تدفيع الروح ، أجدهني معه ومع الفقيد النبيل الازرن ورائد الآثار في جبل العرب الشاعر الكبير سلاة عبيد ، ومع لغيف طيب عزيز نسيير في مجاهل الاجاه وعلى الرصيف العتيق ساعات طويلة مضيئة ، ونحن على حال من التعب والتغفر والضياع . وعيسي ، الذي يرتدي ثياب الكشفية كاملة ، يسير صلبا عارفا بالارض ضاحكا مازحا .. والرفاق متبعون وهو يردد ابشروا نحن

على الطريق وكل شيء على مايرام . وفي الهزيع الاول من الليل وبعد عشاء خبز ولين ينتشي كأنه كرع من خمور الاندرین ويصلح ارتجالا قصياء لاذعة حول « الذاهبين الى داما ومسمية » مطالعها « بربكم انجدونا . بيتاً الدرك » ونحن نضحك كالاطفال من أعماق القلوب .

ثم يذهب عيسى انى القلمون مبعدا عن نيفينا للخلاص من شعبيته وأثره على الشبيبة ، ويفرق الزمن عقد الآخرين وتتوالى السنون ، وأسمع بين عام وعام نتفا من أخبار عيسى عصفور من الاصدقاء المشتركون الى أن القاه في درعا قاضيا او محاميا . في لقائنا ، مصادفة ، كان ودودا رفيقا حميرا . وفي وجهه الجميل حكمة وبعض مراارة ، وفي شعره الأسود قليل من الاق الفضي ... واناس محتفية به تتناقل أخبار نزاهته ومبدئيته التي لا تريم . ومضى الحديث بينما حول الذكريات ، والذكريات تبدأ وتنتهي في النضال والعروبة والأمال العريضة نفسها ، لكن مع كثيش من الاشواق وغير قليل من اليأس . ثم ينططف الكلام نحو انشقافة والشقين ومعاناتهم اليومية وأمور الاسرة وانشائقات الخانقة ... رباء هذا السيف الصقيل القاطع هل يصلح الوظيفة . هذا المثقف العربي اشورى هل يجدر به أن يضيع في الحشيشات واشكليات ! هذا الشاعر الفريد هل ينسى في قفص !

ومرت الايام والتعريب له متنفس ومسعف والامر يمضي والصيحة كذلك .. حتى أتاني يوما الى مكتبي فغمرنني سعادة وبدا لي نحيلة متعبا وما أراد حديثا غير حديث الآثار وكان حديثا عميقا مديدا عن التراث . وفي عامه ذاك أصبح أثرا خالدا في ارض الوطن . وسلاما عيسى عصفور .

دمشق ٢٠/١١/١٩٩٣

دراسات

النسوية والأنثى والأنوثة

بقلم توريل موي . تد. كورنيليا خالد

الدراسة الأدبية في جامعة جنيف

تد. محمد طجو

القصيدة اليونانية القصيرة

بقلم ماسيليكى كوافو، ت. د. حسن سحلول

القيم والمعايير والبني كما يراها رينيه وياليك

بقلم رومان إنفاردن ت. صلاح حاتم

موقع المؤلف في أدب القرن العشرين

بقلم نيكولاي أناستازيف ت. ثائر ديب

محاولة للدخول إلى عالم الشاعر البولوني روجوفيتش

بقلم هزيك فوغلر - ت. صالح درويش

النسوية والأنوثة

• بقلم : توريل موي
ت : كورنيليا الخالد
كلية الآداب - جامعة البعث

تقوم كاتبة هذه المقالة ، توريل موي * ، بالتفريق بين مفاهيم الانثى والأنوثة والنسوية حيث تعرف النسوية انها كلمة سياسية والأنثى انها كلمة بيولوجية و (الأنوثة) انها مفهوم حضاري . وتحقق المقالة الاعتقاد السائد بأن تجربة الانثى هي أساس النسوية وتشير الى خطورة تمجيل (الأنوثة) او كتابة الانثى ، لأن ذلك سيؤدي بالضرورة للرجوع الى الماهية البيولوجية . وتعرض المقالة ان الأنوثة ليست صيغة جوهرية وإنما نتيجة موقع نسبي وهامشي في المجتمع الابوي ، وهو الموضع الذي يجب أن تقاد منه السياسة النسوية الملتزمة بالتغيير .

ولقد آثرت القيام بالتعليق على بعض الموضع التي قد يكون فيها شيء من الغموض . وما يجده القارئ في حواشى المقالة متبع بكلمة المترجمة ومبقوق بنجمة فهو من صفحها، أما حواشى المؤلفة فآثارنا وضعها في نهاية المقالة .

* توريل موي كاتبة معاصرة تعيش حاليا في اوكسفورد . من مؤلفاتها السياسية الجنسية (النصية) (لندن ، ١٩٨٥) . ولقد حررت « قارئ كريستينا » (اوكسفورد ، ١٩٨٦) و « الفكر النسوی الفرنسي » (اوكسفورد ، ١٩٨٧) .

□ النسوية والأنثى والأنوثة □

ولقد نشرت هذه المقالة عام ١٩٨٩ في كتاب القارئ النسوي :
مقالات في الجنس وسياسات النقد الأدبي . وعنوان المقالة والكتاب الذي
أخذت منه المقالة بالإنكليزية هو :

Toril Moi , « Feminist , Female - Feminine, » Catherine
Belsey & Jane Moore (eds.) The Feminist Reader : Essays
in Gender and the Politics of Literary Criticism (Mac Millan,
1989) .

النسوية والأنثى والأنوثة

ما معنى كلمة (النسوية) في النقد الأدبي النسوي ؟ لقد استعملت
الداعيات إلى النسوية خلال العقد الماضي مفردات (النسوية) و(الأنثى)
و (الأنوثة) بطرق كثيرة مختلفة . أحدى النقاط الأساسية التي تبحثها
هذه المقالة هي بيان أن مفهوم الاختلاف بين هذه المفردات يمكن أن يظهر
وحده القضايا السياسية والنظرية الحاسمة للنقد النسوي الحديث .
سأقترح مبدئياً أن نميز (النسوية) على أنها قضية سياسية، و(الأنثى)
على أنها مسألة بиولوجية ، و (الأنوثة) على أنها مجموعة خواص
محددة ثقافياً .

الداعيات إلى النسوية :

ان كلمة (الداعيات إلى النسوية) (Feminist) أو (النسوية)
(Feminism) هي عبارة عن نعت سياسي ينبع أهداف حركة المرأة
الجديدة التي بزغت في أواخر الستينات من هذا القرن . النقد النسوي ،
إذا ، هو عبارة عن نوع خاص من الخطاب السياسي : هو تطبيق نceği
ونظري يلتزم بالصراع ضد الأبوة (Patriarchy) رضد التمييز الجنسي ،
وليس مجرد اهتمام بالجنس (Gender) في الأدب ، خاصة إذا لم يكن
عرض التمييز الجنسي إلا مجرد طريقة نقدية أخرى تشار بطريقة تساوي

الطريقة التي يثار فيها موضوع الاهتمام بصور البحر أو استعارات الحرب في الشعر القرموطي . ويرأى انه بامكان الناقدة النسوية استعمال اية طريقة تحبذاها مادامت منسجمة مع اتجاهها السياسي . وهذا لاينفي وجود آراء سياسية مختلفة في المخيم السياسي . ولا احاول هنا أن أوحد هذه الاختلافات او الخصها وانما اود ببساطة الاصرار على ان النقد النسووي والنظرية النسوية المتميزة يجب أن يكونا مناسبين - الى حد ما - لدراسة علاقات القوى الاجتماعية والقانونية والفردية بين الجنسين ، أي مادعته كيت ميليت^{*} في دراستها التاريخية (السياسات الجنسية) . ففي رأيها ان « جوهر السياسة هو القوة » وأن مهمة الناقدات النسويات وواضعات النظرية النسوية هي أن يكشفن الآلية التي تتم بها هيمنة الرجال على النساء والتي ترجعها في تعريفها البسيط والمتعارض الجوانب الى النظام الأبوي ، وان يكشفن ايضاً الآلية التي تتشكل بها « الأيديولوجية التي يمكن ان تكون أكثر الأيديولوجيات تغلفاً في حضارتنا التي يعود مفهومها الأساسي للقوة » .

قامت الداعيات الى النسوية، مباريات في ذلك فكر ميليت بتسبييس الطرق النقدية الموجدة (كما فعل قبلهن الماركسيون) ، وعلى هذا الاساس تطور النقد النسووي على أنه فرع جزئي للدراسات الادبية . وتجد الناقدات النسويات أنفسهن في موقف يكاد يتسبّب به موقف النقاد الراديكاليين الآخرين ، لأنهن بسعين لا يشّاحن سياسة مايدعى بحياديّة

* كيت ميليت ناقدة نسوية أمريكية معاصرة . ولقد أحدث كتابها « السياسات الجنسية » ثورة من حيث الجدال عن العلاقة بين الجنسين . وتنظر فيه كيف ان التحيز الابوي متغلّل في الاسطورة والدين وابيّجتمع والسياسة والادب . ومن مؤلفاتها أيضاً « أوراق العاهرات » ، « النزيان » و « سيتا » و « الدور التحتاني » و « الذهاب الى ايران » . (المترجمة) .

أعمال زملائهم أو موضوعيتها على أنهن يتكلمن وهن الهمشيات في المؤسسة الأكاديمية . وهن بذلك ناقدات ثقافيات بكل ماتعنيه الكلمة .

وبممكن للناقدات النسويات ، مثلهن مثل النقاد الاشتراكيين ، ان يطبقن التعددية في اختيارهن للطرق الأدبية ونظرياتها وذلك لأنهن يرحبن بأية طريقة توافق بنجاح مع أهدافهن السياسية.

أن مصطلح الدلالة هنا يعني الملاعنة وتعني بالملاءمة التحويل الابداعي* ، آخذين بعين الاعتبار أن اصرار الداعيات بالنسوية على طبيعة القوة الابوية المهيمنة والمختلفة من الازل وحتى يوم الناس هذا ، حتم عليهم أن يكن من اتباع التعددية .

ولما لم يكن هناك فضاء نسائي محض يمكننا الحديث فيه، ولما كانت كل الانظار مما يخص النسوية مشوبة بالابيديو او جيات الابوية ، فلا سبب هناك لاخفاء حقيقة ان ماري ولستونكرافت استوحت الافكار الذكيرية التي سادت الثورة الفرنسية ، وان سيمون دوبوفوار عندما كتبت « الجنس الثاني » كانت متأثرة كل التأثر بمقولات سارتر المرتكزة على الفالوسية** . ولا يجب ان ننكر - بحجة انه رجل ليبرالي - جهود جون ستيلورات ميل في تحليله اضطهاد النساء . وليس الفایة هنا الرجوع الى اصول فكرة ما (فليس هناك أصل صرف) بل لاستعمالاتها وللتأثيرات التي تنتجها تلك الفكرة . وليس المهم هنا ان كانت النظرية قد وضعها رجل او امرأة، وإنما ان امكان لأنثارها ان تصنف في اطار نسمتها فيه اما بالتمييز الجنسي او النسوية .

* التحويل الابداعي هو أن نأخذ من الامر ما يتفق مع افكارنا السياسية أو غيرها ونطورها بحسب مانراه متفقا مع مانريد اتباهه . (المترجمة) .

** الفالوسية او مركزية الذكورة حسب ماتعرفه الكاتبة فيما بعد هو النظام الذي يمنع الامتياز للقضيب كرمز للقوة ومصدرها . (المترجمة) .

□ النسوية والأنثى والأنوثة □

وفي ضوء هذا الاطار الخاص ، لا يجب أن توهن عزيمتنا حقيقة أنه لا توجد في أيدينا اعراف فكرية نسوية صرفة كما يمكن أن يتبدّى لنا ، لأن ما يهمنا هو أن كان بامكاننا ان نولد أثرا نسائياً متميزاً باستعمال خاص للمواد الموجودة . فهذا الاصرار على تحويل مواد المفكرين! الآخرين بطريقة مشمرة يسوع الى حد ما فعله دائماً المفكرون والكتاب المدعون : لا أحد يفكر جيداً في الفراغ ولا أحد يقطنه ؛ ومع ذلك فان الداعيات الى النسوية غالباً ما يتهمن المفكرين الرجال (برقة) أفكار النساء كما يظهر على سبيل المثال في عنوان أحد كتب ديل سبندر* وهو نساء ذوات أفكار وما فعله الرجال بهن » .

ولكن هل بامكاننا اتهام الرجال (برقة) أفكار النساء اذا كنا في الوقت نفسه نعتقد بما تلائمه النسويات من أفكار الجميع ؟ فكتاب سبندر يدرس حالات واضحة من الخداع الفكري : رجال يعرضون أفكار نساء على أنها أفكارهم دون أن يعتذروا باستعازائهم ، مما يعطي مثلاً واضحاً على الميراث الأبوي الشائع في تسكّب النساء . فالداعيات الى النسوية اللواتي يستخدمن ما يجدهن ملائماً من الفكر التقليدي يناقش بصراحة افتراضات المواد التي يردن استعمالها او تحويلها واستراتيجياتها : فلا يمكن أن يقبلن بالاستخدام الصامت لنظريات أخرى (يعارض الكثير من الداعيات الى النسوية فكرة أن الأفكار يجب أن تعتبر ملكية شخصية لا ي كأن . وانني أتفق على هذه النقطة ، فإنه يبقى من المهم ان ننقد أيضاً عرض دوافع الآخرين وكأنها ملكية شخصية . فهذه الممارسة

* ديل سبندر ناقدة انكليزية معاصرة توزع وقتها بين لندن وسيdney . من أعمالها لغة مصنفة من قبل الرجل (لندن ، ١٩٨٠) و نساء ذوات أفكار وما فعله الرجال بهن (لندن ، ١٩٨٢) و نظريات نسوية (لندن ، ١٩٨٣) وكانت هناك دوماً حركة نسوية (لندن ، ١٩٨٥) و أمهات الرواية (لندن ، ١٩٨٦) و كتابة عالم جديد : قرنان من الكتابات الاستراليات (لندن ، ١٩٨٨) . (المترجمة) .

ستكرس مجدداً أيديولوجية الملكية الفردية) . وستحاو الداعيات الى النسوية باعتبار انهن ناقدات مسيسات ان يجعلن المحتوى السياسي لأعمالهن وما تلمع إليه واضحـاً . وكل ذلك يهدف الى معاكسة القبول الضمني لسياسة القوة (الابوية التي تتجلـى غالباً بثوب (الحيادية) أو (الموضوعية) الفكرية .

والمشكلة فيما تعرضـه سبندر أنها تظهر النساء على أنهن ضحايا أبدية لمناورات الرجال .

وان كان صحيحاً أن العـديد من النساء أصبحـن ضحايا فكريـة وعاطفـية وجـسدـية للرجال ، يبقى صحيحاً أيضاً أن البعض منهـن أـسـطـعنـ أن يـعـاكـسـنـ فعلـيـاً قـوـةـ الرـجـالـ . وـيمـكـنـناـ تـجـنبـ التـحلـيلـ المـحبـطـ اوـضـعـ نـسـاءـ نـاشـطـاتـ فـكـرـيـاـ وـحـضـارـيـاـ بـالـاصـرـادـ عـلـىـ حـقـنـاـ ، وـلـوـ اـضـطـرـرـنـاـ لـلـعـنـفـ ، فيـ أـخـذـ مـاـيـلـأـمـنـاـ مـنـ اـفـكـارـ الـآـخـرـينـ مـنـ أـجـلـ خـيـاتـنـاـ السـيـاسـيـةـ الـخـاصـةـ . انـ أـعـمـالـ هـيـلـيـنـ سـيـكـسـوـ *ـ وـنـوـسـيـ آـيـرـيـفـارـايـ *ـ الـذـيـنـ اـسـتـعـملـتـ فـلـسـفـةـ

* هيلين سيسوكو رواية وناقدة نسوية فرنسية من أتباع النقد لما بعد البنية . وهي استاذة اللغة الانكليزية في جامعة باريس . وهي راديكالية نسوية في مفهومها عن « الكتابة الأنثوية » . وتعنى بها تبني جسم الأنثى واختلافها في اللغة والنص . من أعمالها أطروحتها للدكتوراه بعنوان جيمس جويس في المنه (نيويورك ، ١٩٧٢) وروايتها الخوف (لندن ، ١٩٨٦) وكتابها المرأة المراودة حديثاً (١٩٨٦) . (المترجمة).

** لوسي آيريفاري فيلسوفة ومحلة نسوية فرنسية معاصرة من أصل باليغوري . حصلت على دكتوراه في اللسانيات وكتبت أطروحة في الفلسفة ١٩٧٤ . وتعد أحدى أوائل الذين درسوا التحليل النفسي . وقد أوجـدتـ اـشـكـالـيـةـ جـديـدةـ بـانـصـرـافـهاـ عـنـ الـخـطـابـ الـلـاـكـاتـيـ (ـنـسـبـةـ تـلـىـ لـاـكـانـ)ـ . وـقـدـ تـسـاءـلتـ خـاصـةـ عـنـ الـعـلـاقـاتـ بـيـنـ الـلـفـظـ الـأـمـ مـعـ الـتـكـلـمـ . من أشهر مؤلفاتها المنظر (١٩٧٤) و أن نتكلم ليس ذلك أبداً حيادها (١٩٨٥) وهذا الجنس الذي ليس بجنس (١٩٨٥) (المترجمة).

□ النسوية والأنثى والأنوثة □

جالك ديريدا استعمالاً نسويًا نيرًا، وكذلك ساندرا غيلبرت*** وسوزان غوبار*** اللتين أعادتا كتابة نظرية هارولد بلورمِ الأدبية وعمقتها هن أمثلة على تلك المهمة الضخمة التي تمثل بتحول التحليل النفسي الفرويدي إلى ينبوع تحليل نسائي حقيقي للاختلاف بين الجنسين ولتشكل الجنس في مجتمع أبيي .

الأنثى :

إن كان النقد النسووي يتميز بالتزامه سياسة تحارب كل أشكال السلطة الأبوية والتمييز الجنسي ، فإن مجرد كون الناقد أنثى لا يضمن استخدام المنهج النسووي باعتبار أن النقد النسووي ، لما كان مخاطبة

*** ساندرا غيلبرت ناقدة نسوية أمريكية معاصرة . وهي حالياً استاذة للادب الانكليزي في جامعة بريستون . ولقد كتبت مع سوزان غوبار المجنونة في العلية (1979) وحررت معها أخوات شكسبير : مقالات نسوية عن شاعرات (1979) ومقطفات نورتون الأدبية عن الادب الذي كتبته النساء : التراث في الانكليزية (1980) . وهي شاعرة أيضاً ومن آخر أعمالها الشعرية خبز أميلي (1984) . (المترجمة) .

*** سوزان غوبار ناقدة نسوية أمريكية معاصرة . وهي استاذة للادب الانكليزي في جامعة إينديانا . ولقد كتبت وحررت مع ساندرا غيلبرت الكتب المذكورة أعلاه . كما كتبت أيضاً مقالات عديدة عن أدب القرن الثامن عشر وعن روايات الخيال العلمي وعن كتابات النساء المعاصرة . (المترجمة) .

*** هارولد بلورم استاذ معاصر في العلوم الإنسانية في جامعة بيل حيث صادق كلاً من بول دي مان وجيري هارتلان وجبي هيمايس ميلر الذين كان لهم تأثير كبير على النقد الامريكي الحديث . ولقد ساهم معهم ومع جاك ديريدا في انتاج ندوة عن التفكيكية والنقد (1979). وبالرغم من ذلك ، رفض هارلان يعرف نفسه كتفكيكي وحرر نفسه من اتباع مبادئ التفكيكية وطرقها . وطريقته النقدية الشاخصة مشتقة جزئياً من فرويد . وهو مستقل بتفكيره ومن أكثر النقاد استقلالية اليوم . من أعماله : قلق التأثر (1972) وخرائط القراءات الخاطئة (1975) وكابله والنقد (1975) والشعر والقمع (1976) . وكتب أيضاً الرواية الخيالية الهروب الى الشيطان (1979) . (المترجمة) .

سياسية ، يستمد وجوده من أي نقد آخر . وهذه حقيقة بدهية . وما يجدر ذكره أن الكتب التي كتبتها نساء عن كتابات لاتمثل بالضرورة التزاما ضد المجتمع الأبوى . ويصح هذا خاصة بالنسبة لأعمال كتابات ما قبل الستينات من هذا القرن التي تدعم المقولات الأبوية التي تحاول الداعيات إلى النسوية هزماها . اذا ، لا يضمن المنهج الأنثوي في الأدب او في النقد بالضرورة منهجاً نسويًا . لقد أظهرت روز الييندكا كارارد^{***} في مقالتها الهامة « هل روايات النساء نسوية ؟ » الخلط الذي ينشأ في الحركة النسوية وفي النشر وفي وسائل الإعلام الأخرى بين الكتابة الأنثوية والكتابة النسوية . وتأكد كارارد انه « لا يجوز القول أن أي كتابة ترتكز على المرأة هي نسوية ». فروايات ميلس وبون الرومانسية تكتب عن المرأة وتقرّرها المرأة وتسوق من أجلها . ومع ذلك فإن أهداف النسوية بعيدة كل البعد عن تلك الخيالات الجامحة التي تميز هذه الروايات والتي تقوم على الخصوص الجنسي والعرقي والطبيقي^(٤) ان وراء ذلك الاختلاف بين النصوص الأنثوية والنسوية نسبياً معقداً من الافتراضات ، فعلى سبيل المثال ، نفترض غالباً أن مجرد وصف التجارب النموذجية للمرأة هو فعل نسوي . وإن كان هذا صحيحاً من ناحية : فالنظام الأبوى ، كما عرف عنه ، يحاول دائماً إسكات المرأة وكبح تجاربها . لذلك كان مجرد وضع المرأة محظوظاً استراتيجية هامة ضد النظام الأبوى . ويمكن من ناحية أخرى اظهار تجارب المرأة بطرق محوّرة أو مضللة أو مهينة . فلا يمكن اعتبار وصف روايات ميلس وبون حب النساء أو مدح أنيتا برايان特 الحب

*** روز الييندكا وأرد ناقدة نسوية بريطانية معاصرة . وهي تدرس في قسم الإعلام والصحافة في جامعة ديدلينغ .

من أعمالها : اللغة والمادية (١٩٧٧) والسباق الأبوية (١٩٨٤) ورغبة الأنثى (١٩٨٤) .

(المترجمة)

□ النسوية والانثى والأنوثة □

المشتهي للجنس الآخر والأمومة بقراءات محررة للنساء. لقد نبع الاعتقاد الخاطئ بأن التجربة هي جوهر السياسة النسوية من التأكيد مسبقاً على ايقاظ الوعي ، الذي اعتبر في ذلك الوقت حجر أساس الحركة النسوية الجديدة . فلا يمكن برأيي أن يُؤسس ايقاظ الوعي القائم على مفهوم سياسة « التجربة الفيابية » ، فكل تجربة عرضة لتفسيرات سياسية متنازعة . ولقد ادركت أليوم معظم القائلات بالنسوية ذلك . وتوضح روزاليند كاوارد كيف اضحت مجموعات « ايقاظ الوعي » غير مهمة في الحركة النسوية : « لم يعد ايقاظ الوعي في اغلب الاحيان لمبة النسوية، اذ باتت المجموعات الصغيرة التي تحتل مكاناً رئيسياً في السياسة النسوية تقوم غالباً اما بالحملات الدعائية واما بالدراسات »^(١)

ان ايماننا بأن تجربة الانثى الشائعة هي حافز لتحليل نسوي لوضع المرأة هو دليل سذاجة سياسية وجهل نظري . فمجرد المشاركة في التجربة لا يكفل بالضرورة جبهة سياسية مشتركة :

فمليين الجنود الذين عانوا معاً في الخنادق خلال الحرب العالمية الاولى لم يتحولوا جميعاً بعد انتهاءها الى مسالمين او اشتراكيين او عسكريين . ليست للأسف تجربة المخاض او آلام الحيض بعامة عند النساء وليس بحافز خاص قوي للتحرر السياسي : فلو كانت كذلك ، لكانت النساء قد غيرن وجه الارض منذ امد بعيد . ولا يمكن للنسوية باعتبارها نظرية سياسية ان تكون مجرد انعکاس او نتاج لتجربة النساء ، رغم أن صياغتها قامت أساساً على التأكيد الا ابوي لتجربة النساء ، فينطبق المفهوم الماركسي على ضرورة قيام علاقة دialektik بين النظرية والتطبيق ، على العلاقة بين تجربة المرأة والسياسة النسوية ايضاً .

إذا ان اختيار الكثير من الناقدات النسويات الكتابة عن كتابات هو اختيار سياسي حاسم ، وليس تعريفا للنقد النسووي . ولا تتحقق وحدة النقد النسووي (النسبية) من خلال غایته وإنما من خلال وجهة نظره السياسية . لذلك يمكن للناقدات النسويات ان يناقشن بحرية اكتب التي بحثها الرجال كما فعلن منذ نهاية الاستبدادات وحتى يومنا هذا . تظهر كيت ميليت ، على سبيل المثال ، في كتابها الرائد « سياسات جنسية » التعمّص الجنسي الجوهري لكتاب مثل نورمان ميلر وهنري ميلر و د.ه. لورنس . كما تظهر ميري إمان ببراعة في كتابها « التفكير في النساء » عادة التعمّص الجنسي المنتشرة بين النقاد والرجال . أما عن بيسي بوميلا ، فتحال ايديولوجية توماس هاردي الجنسية في كتابها « توماس هاردي والنساء » (٧) .

وهنا تنشأ مشكلة أخيرة عن التمييز بين النسوية والأنوثة، وتتركز في التساؤل بما إذا كان بإمكان الرجال أن يقولوا بالنسوية أو أن يكونوا نقاداً نسويين . أن لم يكن ضروريًا للداعين بالنسوية أن يركزوا أعمالهم على كتابات ، أليس من المحتم عليهم أن يكونوا إناثاً فقط ؟

والجواب من حيث إنبدأ على هذا التساؤل هو بلا شك نعم : يمكن للرجال أن يكونوا قائلين بالنسوية ، لكن نيس بإمكانهم أن يكونوا إناثاً ، تماماً مثل وضع الآبىض الذي بإمكانه أن يكون ضد العنصرية ولكن ليس بأسود . اذ سيتكلم الرجل ، تحت هيمنة الآبوية ، دائماً من موضع مختلف عن النساء ويجب على استراتيجية جيئتهم السياسية ان تضع ذلك بعين الاعتبار . ويتجه عملياً على الناقد المستقبلي القائل بالنسوية أن يسأل نفسه بما إذا كان فعلاً ، كونه رجلاً ، يخدم النسوية في وضعنا الراهن وذلك باختراقه عنوة الحيز الثقافي والفكري الذي أوجده النساء ضمن (نظامه) الآبوي السائد .

الأنوثة :

اذا كان خلط الانثى بالنسوية مفعماً بـأخطار سياسية سهلة الادراك، فان ذلك ينطبق على تداخل الأنوثة في الانثى . لقـد استعملت الكثير من الداعيات الى النسوية منذ زمن طويـل كلمـتي (الأنوثـة) و (الذـكـورـة) للدلـلة عـلـى التـركـيبـات الـاجـتمـاعـيـة (انـماـطـ الـجـنـسـ وـالـسـلـوكـ الـتـيـ تـفـتـرـضـهاـ مـادـيـةـ ثـقـافـيـةـ وـاجـتمـاعـيـةـ). اـمـاـ كـلـمـتـاـ (ـانـثـىـ) وـ (ـذـكـرـ)ـ فـلـقـدـ حـصـرـناـهـماـ للـدـلـلةـ عـلـىـ العـنـاصـرـ الـبـيـولـوـجـيـةـ الـبـحـثـةـ لـلـاخـتـلـافـ الـجـنـسـيـ .ـ وـهـكـذـاـ تمـثـلـ (ـالـانـوـثـةـ)ـ التـرـبـيـةـ وـ (ـانـثـىـ)ـ الطـبـيـعـةـ .ـ فـالـانـوـثـةـ تـرـكـيبـ ثـقـافـيـ:ـ فـالـواـحـدـةـ كـمـاـ تـقـولـ سـيـمـونـ دـوـبـوـفـارـ ،ـ لـاـتـولـدـ اـمـرـأـةـ بلـ تـصـبـحـ وـاحـدـةـ .ـ وـيـعـتـمـدـ الـاضـطـهـادـ الـاـبـوـيـ ،ـ بـالـاسـتـنـادـ عـلـىـ وـجـهـةـ النـظـرـ هـذـهـ ،ـ عـلـىـ فـرـضـ مـقـايـيسـ اـجـتمـاعـيـةـ مـعـيـنـةـ عـنـ الـانـوـثـةـ عـلـىـ كـلـ النـسـاءـ وـعـلـىـ تـرـسيـخـ الـاعـتـقـادـ فـيـهـنـ بـأـنـ هـذـهـ مـقـايـيسـ الـمـخـتـارـةـ لـلـانـوـثـةـ طـبـيـعـيـةـ .ـ وـتـلـقـبـ اـيـةـ اـمـرـأـةـ تـرـفـضـ الـاذـعـانـ لـهـاـ التـكـيفـ مـعـهـاـ بـعـدـيـمـةـ الـانـوـثـةـ اوـ بـغـيـرـ طـبـيـعـيـةـ .ـ وـمـنـ مـصـلـحةـ الـاـبـوـيـ انـ نـعـتـقـدـ بـشـيـءـ يـدـعـيـ جـوـهـرـ الـمـرـأـةـ وـهـوـ الـانـوـثـةـ .ـ وـعـلـىـ الدـاعـيـاتـ الـنـسـوـيـةـ،ـ عـلـىـ الـعـكـسـ تـمـاماـ ،ـ أـنـ يـفـكـكـ هـذـاـ الـاـخـتـلـاطـ ،ـ وـالـاـصـرـارـ عـلـىـ أـنـهـ عـلـىـ الرـغـمـ مـنـ اـنـ النـسـاءـ اـنـاثـ بـلـ شـكـ ،ـ غـيرـ اـنـ ذـلـكـ لـاـ يـضـمـنـ بـالـضـرـورةـ اـنـوـثـهـنـ .ـ وـيـصـحـ هـذـاـ اـنـ كـنـاـ نـعـرـفـ الـانـوـثـةـ بـالـطـرـقـ الـاـبـوـيـ الـقـدـيمـةـ اوـ بـطـرـيقـةـ الـنـسـوـيـةـ الـجـديـدـةـ .ـ فـالـجوـهـرـيـةـ (ـالـاعـتـقـادـ بـطـبـيـعـةـ مـعـيـنـةـ لـلـانـثـىـ)ـ تـخـدمـ فـيـ النـهـاـيـةـ دـوـمـاـ مـصـلـحةـ اوـلـئـكـ الـذـينـ يـرـيدـونـ اـنـ تـعـمـلـ النـسـاءـ وـفـقـ نـمـاذـجـ الـانـوـثـةـ الـمـعـرـفـةـ مـسـبـقاـ .ـ وـتـعـنـيـ الـاـحـيـائـيـةـ ،ـ فـيـ هـذـاـ الـاطـارـ ،ـ الـاعـتـقادـ اـنـ هـذـاـ الجـوـهـرـ مـعـطـىـ بـيـولـوـجـيـ .ـ وـالـادـعـاءـ بـوـجـودـ جـوـهـرـ اـنـشـوـيـ مـعـطـىـ تـارـيخـياـ اوـ اـجـتمـاعـيـاـ لـيـسـ بـالـمـاهـيـوـيـةـ .ـ وـاـذـاـ مـاعـرـفـناـ ،ـ كـمـاـ اـقـتـرـحـناـ ،ـ النـسـوـيـةـ اـنـهـ قـضـيـةـ سـيـاسـيـةـ وـالـانـثـىـ اـنـهـ مـسـأـلـةـ بـيـوـلـوـجـيـةـ ،ـ لـاـنـزـالـ نـوـاجـهـ مشـكـلـةـ تـعـرـيـفـ الـانـوـثـةـ ،ـ فـمـجـرـدـ تـعـرـيـفـهـاـ اـنـهـ «ـ مـجـمـوعـةـ مـيـزـاتـ مـعـرـفـةـ ثـقـافـيـاـ»ـ،ـ

□ النسوية والأنثى والأنوثة □

او انها « تركيب ثقافي » غامض للكثيرين ، ولا بد من تعریفاً مناسباً ، فكل مضمون يمكن ان يصب في هذا الوعاء . ونتساءل هنا عما اذا كانت الداعيات الى النسوية راغبات على الاطلاق بایجاد معنى ثابت للأنوثة ؟ لقد طورت الابوية سلسلة كاملة للخصائص (الانوثة) (العنوية ، الحياء ، الخنوع ، التواضع ، الخ ...) فهل يتوجب على الفائدات بالنسوية ایجاد مجموعة مختلفة من فضائل (الأنوثة) ، مهما كان مرغوباً بها؟ واذا ما أردنا تعريف الأنوثة مقياساً ، انن يؤلف ذلك جزءاً من التضادات المزدوجة التجريدية التي نقدتها هيلين سيكسر بحق ؟ ويكون ايضاً في محاولة ایجاد تعريف نسوي ایجابي للأنوثة خطر الانتهاء الى تعريف للأنثى وتقع بذلك في شرك ابوي آخر . ورغم انه يسرنا القول ان النساء قويات حقاً ومتحدرات ومحبات للسلام ومربيات ومخلوقات مبنية ، غير ان هذا الافراط في المزايا الجديدة اقل جوهريّة من المزايا القديمة ، كما انه ليس بأقل ظلماً للنساء اللواتي لا يردن ان يلعبن دور ام الارض . فالابوية اعتقاد دائمـاً بطبعـة المرأة – الأنوثـة الحـقة وليس النـسوـة : فالبيـولوجـية والجوـهرـية المتـوازـيتـان خـلف رـغـبةـ الـحـاقـ مـزاـياـ الـأـوـثـةـ بـأـجـسـادـ الـأـنـاثـ ستـعودـانـ بـالـفـرـورةـ عـلـىـ الـأـبـوـيـةـ بـالـفـائـدـةـ .

تفكيك التضادات المزدوجة :

اقتصرنا حتى الان على دراسة علاقة مفردات الانثى والأنوثة والنسوية بعضها البعض . الا ان ما يصاحب هذه الدراسة اهمية هو ادراكنا ان وراء ما افترضناه من ان هذه المفردات تدخل في تضادات ازدواجية آلية وساكنة – كالتضاد انشى – ذكر او أنوثة – ذكوره – مضمونات سياسية ونظريّة .

اما عن قضية الداعيات الى النسوية فتبينو مختلفة نوعاً ما . اذ تبدو العلاقة بين مفردات النسوية والتمييز الجنسي والابوية اكثر تعقيداً من

□ النسوية والانثى والأنوثة □

قضية انثى - ذكر او أنوثة - ذكورة ، وهذا يعود على الارجح لطبيعة هذه الكلمات السياسية . والمناقشة الآتية حول ايديولوجية التضادات المزدوجة لاتنطبق بالضرورة على التمييز الجنسي - الداعيات الى النسوية او على الابوية - الداعيات الى النسوية . اذ لا يبدو هنالك تناظر آلي بين الازدواج ذكر - انثى او ذكورة - أنوثة .

لقد ساهمت هيلين سيكسر بمناقشة قيمة حول نتائج ماتدعوه « الفكر المزدوج الذي يميّز طرفه الآخر ». اذ تورد تحت عنوان « اين هي ؟ » قائمة من التضادات المزدوجة .

وتطابق هذه التضادات مع التضاد الاساسي رجل-امرأة وتترافق بعمق في نظام القيم الابوية : ويمكن لكل تضاد ان يسلّم هرمينا وذاك بالنظر لجانب الانوثة دائمًا على انه سلبي وعديم القوة . بكلمات أخرى، يستعمل التضاد البيولوجي رجل - امرأة ليشكل سلسلة قيم (أنوثة) سلبية تفرض على الانثى ، وتخلط معها . وترى سيكسو - وهي منّينة هنا بشكل كبير لاعمال جاك ديريدا - أن الفلسفة انغريبية والفكر الادبي كانا وما يزالان أسيريَّيْ هذِهِ السُّلْسُلَةِ اللامتناهيةِ من التضادات المزدوجة والهرمية والتي تعود دائمًا في النهاية الى الزوج الاساسي رجل - امرأة . ولا يهم حسب ماتظهر امثالها اي (زوج) نختار من أجل ايضاح هذه الحقيقة . اذ يمكن ان يرد التضاد رجل - امرأة المستتر كنموذج اساسي يتمتع بتقييم ايجابي - سلبي لامناص منه . ثم تنتقل سيكسو لتحديد فعالية الموت في هذا النوع من الفكر . اذ لا تكتسب احدى الكلمتين معنى ، حسب ماتدعى ، الا بتدميرها الاخرى . ولا يمكن للزوج ان يبقى سليمًا: اذ تتشكل ساحة معركة يدور فيها صراع دائم من أجل السيادة الرمزية وحيث تنتصر الفعالية في النهاية وتهزم السلبية ، ويكون الذكر في النظام الابوي المنتصر دائمًا . وترفض سيكسو تسوية الانوثة بالسلبية والموت

رفضاً باتاً . فهذا لا يترك للمرأة أي حيز إيجابي : « المرأة أما سلبية وأما أنها لاتوجد » (٨) ويمكن لمشروعها النظري أن يدل نسبياً على أن فكر جاك ديريدا واستراتيجاته الفكرية قد الهمتها . ويبدو ذلك في ابطال أيديولوجية المنطق المركزي . ويترکز مشروعها على الإعلان ان المرأة مصدر الحياة والقوة والطاقة وعلى الترحيب بلغة أنوثة جديدة تهدم نظم الأزدواج الآبوي باستمرار حيث يتامر كل المنطق المركزي * ومركزية الذكرة فيها جاهدين لاضطهاد النساء واسكاتهن . ومشروع سيسكسو محفوف بالمخاطر : اذ غالباً ما تجد سيسكسو نفسها في مشكلة كبيرة – رغم كونها واعية للمشاكل المضمنة – وذلك عندما تحاول تمييز مفهومها (للكتابة الانثوية) عن (كتابة أنثى) . وربما يبقى من العدل ان نقول ان نظريات سيسكسو عن الكتابة الانثوية ترجع في النهاية ، رغم صراعها البطولي ضد مخاطر البيولوجية ، الى صيغة الماهية البيولوجية (٩) .

ويبقى تفكيك سيسكسو للتضاد أنثى – ذكر ، بالرغم من ذلك ، قيئماً للداعيات الى النسوية . واذا ما اعتبرنا تحليلها صحيحاً ، فهذا يعني ان استمرار دعم النسوية لفكر الأزدواج ، ضمناً او صراحة ، يعادل بقاءها ضمن مجموعة المبادئ الآبوية . فلن تكون استراتيجية نسوية معارضة لجبهة (الرجل) ومتحددة ضدها مؤهلاً لهزم الآبوية . فعلى العكس تماماً ، ستدعم هذه الاستراتيجية عين النظام الذي تحاول هدمه . وتحدد سيسكسو في كل نظام فكراً مزدوجاً يختلف اختلافاً متعددًا ومتغير الخواص . ويظهر هنا تأثيرها بمفهوم جاك ديريدا عن الاختلاف . فلا تتم الدلاله عند ديريدا في الختام الساكن للتضاد المزدوج ، بل تتحقق من « خلال النشاط الحر

* يعطي المنطق المركزي المفاهيم ، حسب منطق جاك ديريدا، وجوداً مستقلاً ، فالمفاهيم ليست أكثر من مجرد أثر للاختلاف اللساني . والمعنى ، حسب المنطق المركزي ، أساس اللغة ويسمى وجود حقيقة فكرة ما خارج اللغة في فكر الله أو في ذاتية الفرد (المترجمة).

للدلال «(١٠)». وتبين سيسكسو ان حصر الذكر والانثى في تضاد تام يعني اجبارهما على الدخول التام في صراع القوة المزودة بالموت ، والذى تحننده في نطاق التضاد المزدوج . وبالاستناد الى هذا المنطق تصبح مهمة الداعيات الى النسوية من غير منازع تفكك الميتافيزيقية الابوية (الاعتقاد بوجود معنى متأصل في الرمز) . فان كنا ، كما ينافق ديريدا ، مازال نعيش في عهد الميتافيزيقيا ، يغدو من المستحيل علينا ان ننتج مفاهيم جديدة غير ملطخة بميتافيزيقيا الحضور . لذلك فاقتراح اي تعريف جديد للأنوثة يؤدي بالضرورة للوقوع في شرك الميتافيزيقية ثانية .

الأنوثة هامشية :

ولنا أن نتساءل ان لم تضع هذه النظرية الداعيات الى النسوية في مأزق مضاعف ، بامكاننا فعلا البقاء في عالم التفكيكية وديريدا نفسه يسلم أننا مازلنا نعيش في حيز فكري (ميتافيزيقي) ؟ وكيف لنا بمتابعة نضالنا السياسي اذا كان علينا ان نفك اولا افتراضنا الجوهري بوجود تعارض بين قوة الرجل واستسلام المرأة ؟ ويمكننا الاجابة على هذه الاسئلة باللجوء الى دراسات اللفووية الفرنسية – البلفارية والمحلة النفسية جوليا كريستيفا* عن الانوثة . اذ ترفض تعريف (الأنوثة) رفضا تاما وتفضل

* ولدت جوليا كريستيفا في بلغاريا وبدأت عملها الفكري في فرنسا حيث تدرس في جامعة باريس .

ونعتبر من اكتر الشخصيات الفكرية بروزا وشمولية خلال العقددين الاخرين من هذا القرن .

بدأت عملها في السينينات كلغوية ولسانية ، ثم انتقلت في منتصف السبعينيات الى الكتابة عن المرأة وعن النسوية . من أعمالها عن النساء الصينيات (لندن ، ١٩٧٧) ، الرغبة في اللغة (اوكسفورد ، ١٩٨٠) ، قوى الخوف (نيويورك ، ١٩٨٢) ، ونورة اللغة الشعرية (نيويورك ، ١٩٨٤) . (المترجمة) .

□ النسوية والأنثى والأنوثة □

ان تراها وકأنها مركز اجتماعي . فان امكن ايجاد تعريف للانوثة باللغة الكريستيفانية على الاطلاق فهو بكل بساطة « ذاك الذي يهمش بواسطه النظام الرمزي الابوي ». وهذا التعريف النسبي متغير الخواص كجميع المصطلحات الابوية ويسمح لكريستيفا ان تؤكد انه بامكان الرجال ان يكونوا على هامش النظام الرمزي ايضا . وهذا ما تظاهره تحليلاتها لفنانين ذكور ورواد كجويس وسيليون وارتوا ومالارمي ولوتريرامون^(١) . ويمكن تأكيد كريستيفا ان الانوثة تركيب ابوي الداعيات الى النسوية الرد على كل اشكال الهجمات البيولوجية من حامي مركزية الذكورة . فالافتراض ان الانوثة هي بالضرورة سمة النساء والرجلة هي بالضرورة سمة الرجال هو السياسة التي تمكّن القوى الابوية من رفع الانوثة وبالتالي كل النساء على هامش النظام الرمزي والمجتمع . فان كانت الانوثة تعرف – حسبما اظهرت سيكسو – كنقص وسلبية واحتفاء المعنى واللاعقلانية والتشوش والفلام – باختصار كغير كائن – فان تأكيد كريستيفا على الهامشية يجعلنا ننظر الى قمع الانوثة كمسألة موقع بدلا من الجوهرية . ويعتمد مفهومنا عن الهامشية على الواقع الذي يحتله الانسان في وقت ما . ويتوضح هذا الانتقال من الجوهرية الى الواقع في مثال مختصر : ان كانت النساء محتلitas مركزا هامشيا في النظام الرمزي الابوي فهل يعني ذلك انهن الحد الفاصل لهذا النظام .

ستمثل النساء عندئذ ، من وجهة نظر مركزية الذكورة ، الحدود الفاصلة بين الرجل والتشوش . و يجعلهن وضعهن الهامشي يظهرن دائما و كأنهن يتراجعن ويندمجن مع التشوش الخارجي ، بينما يجعلهن روؤيتها كحد يتسم بـ كل الميزات المحيطة بكل الحدود : فلاهن بالداخل ولا بالخارج ولاهن بمعرفات ولا بغير معرفات . ولقد استغلت الثقافة الذكورية

□ النسوية والانثى والأنوثة □

مركز النساء هذا لتحط من قدر النساء أحياناً وذلك أما ببرؤيتهاهن ممثلات الفلام والاضطراب وموسمات وأما بترفيعهن وذلك بوصفهن ممثلات حضارة ارفع وأظهر وبتبجيلن كعذراوات وامهات الله . ويبدو الحد الفاصل للوهلة الأولى جزءاً من القفر الاجرد في الخارج ، ويبندو للوهلة الثانية جزءاً متآصلاً في الداخل : الجزء الذي يحمي النظام الرمزي ويستره من اضطراب خيالي . ولا نحتاج القول ان كل الموقعين لا يتواافقان مع اي حقيقة جوهرية المرأة كما تريدها القوى الابوية ان نعتقد؟!

وتبدو وجهة النظر هذه ، الموضعية عن معنى الأنوثة ، الطريقة الوحيدة لكي ننجو من مخاطر البيولوجية (الدمج مع الانثى) ، لكنها لاتجحيب عن أسئلتنا الأساسية . وإذا ما فككتنا الانثى من الوجود ، سيبدو الأساس الذي يقوم عليه صراع الداعيات إلى النسوية وقد اختفى . اذ تendum كريستيفا في مقالها « زمن النساء » اتباع الطريقة التفكيكية لدراسة الاختلاف الجنسي وتؤكد أنه يجب رؤية صراع النسويات تاريخياً وسياسياً على انه صراع ثلاثي الصفوف . ويمكن ان يلخص هذا الصراع تخطيطياً على النحو التالي :

- ١ - تطالب النساء بحرية متساوية من أجل الوصول إلى النظام الرمزي والنسوية التحررية والمساوة .
 - ٢ - ترفض النساء النظام الرمزي الذوري والذي يلخص في النعت اختلاف . النسوية الراديكالية . تمجيد الأنوثة .
 - ٣ - ترفض النساء التقسيم بين الذكورة والأنوثة على أنه ميتافيزيقي (وهذا موقف كريستيفا ذاتها) .
- ولقد قام هذا الموقف الثالث بتفكيك التضاد بين الذكورة والأنوثة، وعلى هذا تحدى مفهوم الذاتية نفسه . وتكتب كريستيفا .

□ النسوية والأنثى والأنوثة □

في هذا الموقف الثالث الذي ادعى بقوه - والذي أتخيل ؟ - يمكن ان يفهم الانقسام رجل - امرأة كتضاد بين متنافسين على انه ينتمي الى الميتافيزيقيا . فما معنى (ذاتية) او حتى (ذاتية جنسية) في حيز نظري جديد وعلمي اين تتحدى فكرة الذاتية عينها (١٢) .

وتتطلب العلاقة بين هذه المواقف الثلاثة بعض التعليق . وتعلن كريستيفا بوضوح أنها ترى هذه المواقف متزامنة وشاملة في النسوية المعاصرة ولا تراها في اطار تعديل النسوية للفلسفة هيغل عن التاريخ . ولا يجب ان ندمع الموضع الثالث ونستثنى الموقعين الأولين . اذ يعني ذلك خسارتنا الصلة مع الواقع السياسي للنسوية . فما نزال نحتاج ان نطالب بمكانتنا في المجتمع البشري كأعضاء مساوين وليس بتبغين . وما زلنا نحتاج أيضاً لأن نؤكد اختلاف تجربة الذكر والأنثى في العالم . لكن هذا الاختلاف هو نتاج البنيات الابوية التي تقاومها النسويات ، لذلك فإخلاصنا له يعني اتباع قواعد لعب الابوي .

ويبقى سياسياً من الضروري على النسويات، طالما ان النظام الابدي مسيطر ، ان يدافعن عن النساء كنساء . ويحملن اتباع طريقة لاتفاقية المرحلة الثانية من النظرية النسوية ولاوعية للطبيعة الميتافيزيقية للذوات الجنسية في طياته مخاطر اتخاذ شكل معكوس للتمييز الجنسي .

ويتشكل ذلك من تبني لاوع للفتات الميتافيزيقية ذاتها التي اقامها الابوي من اجل ابقاء النساء في مكانهن ، وهذا كله بالرغم من محاولات النسويات اضافة قيم نسوية جديدة لهذه الفتات القديمة . اذ يترك تبني الشكل (المفكك) للنسوية والذي اقترحته كريستيفا من ناحية كل شيء كما كان عليه - فمواقعنا في النضال السياسي لم تتغير - ولكنها من ناحية اخرى تحول وعيينا اطبيعة هذا النضال جذرها . فملاءمة نسوية لاتفاقية ممكنة ومنتجة سياسياً طالما أنها لا تقودنا الى الغاء ضرورة دمج المرحلتين الاساسيتين الاولتين في رأي كريستيفا من برنامجنا .

النقد الانثوي ونظرية الأنوثة :

يمكن أن يقسم حقل النقد النسووي ونظرياته اليوم ، في إطار هذه الخلفية ، إلى فئتين أساسيتين : النقد الانثوي (ونظرية الأنوثة) . ويمكن للنقد الانثوي – الذي يركز بطريقة أو بأخرى على النساء – أن يصنف على أنه نسوي أو لانسوي ، أو على أنه يخلط الانثى بالنسوية ، أو على أنه يدمج الانثى بالأنوثة . فدراسة حيادية سياسياً مؤلفات نساء ليست بالضرورة بنسوية : إذ يمكن أن تكون مجرد طريقة تبخس النساء قدرهن فيجعل منها حقل تجارب علمية مشوقة تتساوى مع الحشرات أو الذرات النوية . ومع ذلك يجب أن تؤكد أن أي اهتمام بكتابات في محيط يهيمن عليه الرجال يعتبر تأييداً لمشروع النسويات والذي يتضمن وضع النساء محطة الانظار .

ولكن هذا لا ينطبق على الدراسات عن النساء والتي تميز بالتميز الجنسي الواضح .

فمجرد كون الناقدة (أنثى) لا يضمن بالضرورة كونها ناقدة نسوية ومع ذلك فغالب الناقدات النسويات الأميركيات يكتبن من موقع نسوي واضح . ويجري التركيز في الولايات المتحدة الأمريكية على « النقد النسووي الجاينوكرتيكي »* أو على دراسة كتابات . فكتاب إلين

* تعرف إلين شووالتر « النقد النسووي الجاينوكرتيكي » انه الحوار النقدي الذي يدرس النساء ككتابات . ويبحث في تاريخ كتابات النساء وأفكارها واساليبها وأنواعها الأدبية وبنويتها . كما يحلل الديناميكية النفسية للأبداع عند المرأة وكذلك تطور قوانين التراث الأدبي النسوبي . ارجع الى إلين شووالتر ، « النقد ؛ نسوي في القفر » في النقد النسووي الحديث (لندن ، ١٩٨٦) ص ٢٤٨ . (المترجمة) .

□ النسوية والأنثى والأنوثة □

شوروالتر *** أدبهن الخاص وكتاب ساندرا غيلبرت وسوزان غوبار المجنونة في العلية من أكثر الأمثلة دلالة على هذا النوع الأدبي ضمن النقد النسووي(١٤) . وتعطي دراسة غيلبرت وغوبار مثالاً نيرا على تشوش الأنوثوية بالأنوثة وكذلك على ادماج الأنوثوية أو الأنوثة في النسوية . اذ يستعملن باصرار عندهن استقصائهن المואضيع النموذجية عند كتابات القرن التاسع عشر - النعت (أنثى) عندما يناقش (تراث الأنثى في الأدب) و (كتابة الأنثى) و (ابداع الأنثى) و (غضب الأنثى) ، والأمثلة كثيرة على ذلك . واحدى نقاط نقاشهن ان كتابات القرن التاسع عشر عبرن عن غضبهن الأنثوي في سلسلة استراتيجية نصية مزدوجة ونادرة ومضادة للابوية . لذلك كان الملاك والوحش كلامها ، البطلة العذبة والمرأة المجنونة الغاضبة وجهي المؤلفة ذاتها . وهذه نظرية مغرية جداً ومثمرة الى ابعد حد على تطبيق - على سبيل الذكر - على أعمال تشارلوت بروونتي التي خلقت رمز المرأة المجنونة في المقام الاول . على انا نجد عندما نحلل المعاني المحتملة لكلمة انتى في نص غيلبرت وغوبار ان نظرية (ابداع الأنثى) تفترض أن الكاتبات يعشن دوماً في حالة غضب ضد الابوية . وهذا الغضب هو الذي يخلق النموذج الأنثوي للكتابة ويلجأ للتقنع لكي تجد رسالة المجموعة

-
- ***لين شوروالتر ناقدة نسوية امريكية تدرس حالياً في جامعة برينستون . من أعمالها :
أدبهن الخاص : روايات انكليزيات من بروونتي الى ليسينغ (لندن ، ١٩٧٧) ،
مرض الأنثى : النساء والجنون والثقافة الانكليزية ١٨٢٠ - ١٩٨٠ (لندن ، ١٩٨٧) ، والفوضى
الجنسية : الجنس والثقافة في نهاية القرن التاسع عشر (لندن ، ١٩٩٠) ولقد حررت أيضاً .
النقد النسووي الحديث : مقالات عن النساء والأدب والنظرية (لندن ، ١٩٨٦) .
(المترجمة) .

□ النسوية والانثى والأنوثة □

الهامشية اذا صاغية عند القوى الابوية . ولا يتوفّر نموذج الانوثة هذا عند الرجال ، ولكنه شائع عند الكاتبات عامة . فاستراتيجية الابوي التي تدمج الانوثة في الانثى فعالية هنا :

فكتابة الانوثة التي تنشأ من نقاش لهذا أكثر من مشبع بالبيولوجية اذ تفسر كلًا من غيلبرت وغوبار اقوال الانثى الإبداعية كلها على أنها تعبير ذاتي نسوي . وتحقق استراتيجيتهم هذه في تفسير كتابات النساء التي تتخذ موقفاً ذكرياً تابعياً بدفعهن عن الوضع الابوي الراهن .

وعني نظرية (الانوثة) ، ببساط تعريف ، تحقيق النظريات المتعلقة بتشكيل الانوثة .

ويتشكل خطر هذه النظرية ، من وجهة نظر نسوية ، من تعرّضها لهجمات البيولوجية ومن تحولها أحياناً وبغير قصد إلى نظريات عن جوهر المرأة . ولكن يمكن في الوقت نفسه لأكثر النظريات بنية أن تكون لانسوية اذ تقدم أعمال سيفموند فرويد ، على سبيل المثال ، إيضاحاً جلياً عن كيفية تشكيل نظرية يمكن ان تعتبر الاساس الحاسم في تحليل لاماها عن الاختلاف الجنسي ، رغم انه لا يمكننا القول على الاطلاق ان أعماله نسوية . ان كل نظرية عن خواص اثنوية جوهريّة ، ستلعب ، بكل بساطة ، لعبة الابوي . واذا ما كان من الضروري تحويل طريقة التحليل النفسي تحويلاً ابداعياً يخدم اهداف النسوبي ، يبقى من الاساس التأكيد ايضاً ان النسوية تحتاج لنظرية لاماها عن النشاط الجنسي والرغبة البشرية لكي تفهم علاقات القوة بين الجنسين وتحللها .

ويمكن اعتبار القسم الاكبر من النظرية النسوية الفرنسية او القراءات النسوية المتعددة والتي تعتمد التحليل النفسي انها نظريات (أنوثة) . ومناقشتني تحوي تناقضات ظاهرياً . اذ ستختلف الكثير من النسويات الفرنسيات ، مثلاً ، مع مجرد محاولتي تعريف (الانوثة) .

□ النسوية والأنثى والأنوثة □

فهن ينبدن الالقاب والاسماء وكل ماينتهي بـ (Isms) على الاخص - وحتى (النسوية) و (التغصب الجنسي) . اذ يرون ان نشاط التلقيب هذا يتضمن دعما فاللغو مركزا (مركبة المنطق الذكوري) * يقوم على ترسیخ عالمنا الادراكي وتنظيمه وتسويقه . وبيناقشن ان العقلانية الذكورية قد منحت على مر العصور امتيازا للعقل وللنظام وللوحدة واوضح الفكر وذلك بإسكات ممثلات الانوثة واستثنائهن او لئك الممثلات اللواتي تميزن باللاعقلانية والتشوش التام والتجزئة . أما عن رأيي الخاص فهو ان هذه المفردات حاسمة بالنهاية سياسيا وميتافيزيقيا . لذا من الضروري تفكيك التضاد بين القيم التقليدية (الذكورية) و (الانوثة) وكذلك مجابهة القوة السياسية لهذه الفئات تماما وتعريرها حقيقتها . فعلينا ان نهدف لمجتمع يتوقف عن تصنيف المنطق والمفاهيمية والعقلانية على أنها (ذكورة) ، وليس لمجتمع طریدات منه هذه الفضائل على انها (عديمة الانوثة) .

وخلالصة هذا العرض عن النظرية الادبية النسوية اليوم ، نعرف (الانثى) أنها كتابة المرأة ، واضعين بعين الاعتبار حقيقة ان هذا اللقب لا يدل على طبيعة هذه الكتابة اطلاقا .

ويمكننا ان نعرف (النسوية) أنها الكتابة التي تتخذ موقفا واضحا ضد الابوية ضد التمييز الجنسي . أما (الانوثة) فهي الكتابة التي تبدو وقد همشها (قمعت واسكتت . قمعت واسكتت .

النظام الاجتماعي - اللغوي السائد . وهذه الاخرية لاستلزم (او فق خطوة كريستينا) اي موضع سياسي محدد (لانوثة واضحة المعالم) مع أنها لاستغني عن أي كان . لقد حاولت نتيجة ذلك بعض النسويات

* يدعى اتحاد المنطق المركزي مع مركبة الذكورة، نسبة الى ديريدا ، بالفالوجومركبة أي مركبة المنطق الذكوري . وقد عرفت كل من المنطق المركزي ومركبة الذكورة فيما سبق . (المترجمة) .

كميلين سيسكسو انتاج كتابة (أنوثية) ، بينما تمنعت آخريات كسيمون دوبوفوار عن ذلك . والمشكلة بلقب (الانوثة) تكمن حتى الآن بنزعته لاعطاء الامتياز و - او بتدخله مع الاشكال الموجودة للحركة الادبية العصرانية والروادية . وهذه احدى الطرق، حسب اعتقادي، التي تمكنا من البقاء في النظام المسيطر (بالنسبة للاشكال التمثيلية التقليدية او الواقعية في الكتابة) . فالهامشية لا يمكن ان تكون مسألة (صياغة) فقط.

ان أهم شيء في هذا كله هو ان ندرك ان هذه (الألقاب) الثلاثة ليست بجواهرية . فهي عبارة عن فئات يديرها القراء او النقاد . اذ ننتاج نصوص هامشية عندما نضعها في مركز نسبي مع بنيات مسيطرة اخرى . فنقرأ نصوص النساء المبكرة على أنها اعمال ما قبل النسوية . كما تقرر ان ندرس نصوصا (أنثوية) . ولقد قدمت التعريف المقترحة هنا لكي تكون عرضة مناقشة لاحد لها . ويفترض فيها ان تقترح منطقة تشمل فيها المناقشة : والقضايا الأساسية هنا تبدو السياسية والبيولوجية والهامشية . ولا يوجد هناك لسوء الحظ ما يمكن ان يدعى بالنص النسووي الجوهرى . ويمكن للقوى الحاكمة ان تسترد النصوص او ان تلائم كل النصوص للاغراض المعاشرة النسوية بوضعها في السياق التاريخي والاجتماعي المناسب . فكل اشكال اللغة هي موقع نضال (كما يمكن لجوليا كريستيفا ان تناقض) . ومهمتنا كنقدنا نسويات ان نمنع الابوية عن اسكات المعارضة بحيلها المallowة . فالامر لنا اذا ما اردنا ان يجعل الصراع على معنى الرمز - معنى النص - بمنها واضحًا ومحتملا في حدود الاعمال الثقافية .

* * *

- ١ - كيت ميليت ، السياسة الجنسية (لندن ، ١٩٧١) ص ٢٥ .

٢ - ديل سيندر ، نساء ذوات أفكار وما فعله الرجال بهن (لندن ، ١٩٨٢) .

٣ - ساندرا غيلبرت وسوزان غوبار ، المجنونة في العلية : الكاتبة والخيال الأدبي في القرن التاسع عشر (نيويورك ، ١٩٧٩) .

□ النسوية والأنثى والأنوثة □

- ٤ - روزاليند كاوارد ، « هل روایات النساء بنسویة ؟ » في النقد النسوی الحديث ، أیلين شووالتر (المحررة) (لندن ، ١٩٨٦) ص ٢٢٠ .
- ٥ - ارجع الى كتاب هيستر اسینشتاين ، الفكر النسوی المعاصر (لندن ، ١٩٨٤) من أجل الحصول على مناقشة عن الاختلافات السياسية في النسوية الامريكية .
- ٦ - كاوارد ، « هل روایات النساء بنسویة ؟ » ص ٢٢٧ .
- ٧ - ماري ايلمان ، التفكير في النساء (نيويورك ، ١٩٦٨) ، ببني جوميلا ، توماس هاردي و النساء : الايديولوجية الجنسية وال قالب الروانی (برايتون ، ١٩٨٢) .
- ٨ - هيلين سيسكو و كاترين كلمنت ، المرأة المولودة حديثا ، ترجمة بيتسى وينغ (مانشستر ، ١٩٨٦) ص ٦٤ .
- ٩ - ستقرض فيرينا اندرمات كونلي بالتأكيد على ذلك في كتابها عن سيسكو : هيلين سيسكو : كتابة الانوثة (لندن وند ولينكولن ، ١٩٨٤) . انظر أيضا في كتاب توريل موي ، السياسة الجنسية - النصية : النظرية الادبية النسوية (لندن ، ١٩٨٥) ص ١٢٣ - ١٢٦ ، من أجل الحصول على مناقشة لبعض وجهات نظر سيسكو .
- ١٠ - المعنى عند ديريدا تعددي دوما ولا متناهي في السلوك .
- ١١ - جوليماكر كريستيغا ، ثورة اللغة الشعرية (نيويورك ، ١٩٨٤) . من أجل مناقشة عن لدakan والنظام الرمزي ، ارجع الى اليزابيث رايت ، نقد نفسي : نظرية في التطبيق (لندن ، ١٩٨٤) ، والى توريل موي ، السياسة الجنسية - النصية ، والى تيري ايغلتون ، نظرية أدبية : مقدمة (اوكسفورد ، ١٩٨٢) ، وكذلك الى آنيكا ليمير ، جاك لاكان (لندن ، ١٩٧٧) والتي يبقى كتابها بنظري المدخل الأكثر جدية وشمولية عن لاكان .
- ١٢ - من أجل نقد هام من التضمنات السياسية لنظريات كريستيغا ، ارجع الى موي ، السياسة الجنسية - النصية ، ١٥٠ - ١٧٢ .
- ١٣ - جوليماكر كريستيغا ، « زمن النساء » ، دلالات ، ترجمة أليس جاردين وهوري بليك ، ٧ (١٩٨١) ص ٢١٤ - ٢١٥ .
- ١٤ - ألين شووالتر ، أدبهن الخاص : كتابات بريطانيات من برونتي الى ليسينغ (برستون ولندن ، ١٩٧٧) .

* * *

الدراسة الأدبية في جامعة جنيف

• تعریف : الدكتور محمد طجو

ندوة نظمتها جامعة جنيف بتاريخ ١٧ شباط ١٩٨٨

شارك فيها : — ميشيل بوتور Michel Butor ولوسيان دالنباخ
أنطوان ريبو Antoine Raybaub وآلن غوريشار
ولوران جني Laurent Jenny (مدرسون) .

— نادين بورديسول Nadine Bordessoule وجان بيير فان إلساند
(طلاب) Jean - Pierre Van Elsland

— لقد جرى التحدث في عهد مارسيل ريمون وجان روسيه وجان
ستاروبنسكي ، خطأ او صوابا ، عن مدرسة جنيف . فما هي حالها
اليوم ؟

— هل يمكن التمييز بين مختلف المقاربات في القسم (٢) ؟ وهل
مازالت مقاربة لوسيان غولدمان السوسيولوجية والذائعة الصيت تتمتع
بمكانتها في القسم أم أنها لم تعد محظوظة الانتظار اليوم ؟

(١) هذه ترجمة للنص الذي نشرته مجلة كراسات كلية الأدب في جامعة جنيف ،
العدد ١/١٩٨٨ .

(٢) قسم اللغة الفرنسية ، كلية الأدب ، جامعة جنيف .

- ميشيل بوتورد :

ان ما اتفق على تسميته بـ « مدرسة جنيف » يرجع قبل كل شيء الى قدوم البرير تبوديه الى كلية الآداب في جنيف ومن ثم الى مارسيل ريمون وجان ستاروبنسكي . وهم نقاد يختلفون عن تاريخانية التعليم الجامعي لمدرسة « لانسون » التي كانت سائدة في باريس حتى الخمسينيات على الأقل حيث كان الاهتمام يقتصر على البحث عن الأصول ، اذ كان لهم الفضل الأكبر في التركيز على النص ذاته واعتبار الدراسة الأدبية كممارسة للقراءة بشكل أساسي وذلك بدراسة البنى التي يتم تسلط الضوء عليها في النص وفي عملية الكتابة والقراءة ، اذ لم يكن لكلمة « بنية » آنذاك المعنى التبسيطي والقاحل والجاف الذي اكتسبته فيما بعد – بتحريض لم يفهم بشكل واضح قام به رولان بارت الذي كان يشير من جهة أخرى الى جانب آخر من تقليد جامعي عرفت به جنيف الا وهو السنوية فرديناند دو سوسير . وبالنسبة لمدرسة جنيف التي يمكن أن نلحق بها جورج بوليه فإن النقد يرتكز قبل كل شيء على نشاط القراءة وهي قراءة اغتنمت بكل أنواع الالسهامات الخارجية ومثال ذلك اسهام الطب والتحليل النفسي عند جان ستاروبنسكي .

وهذا التقليد الذي يسمح بتسليط الضوء على الأدب بشتى الطرق ، ولكن من دون تبسيطه الى شيء آخر ، هو تقليدنا مهما كانت المصادر الأخرى التي نأخذ منها .

- لوسيان دالنباخ :

ان مقاله ميشيل بوتورد يحدد بوضوح مسألة المنهج الذي لا يمكن الا ان يكون ثانويا بالنسبة لنص نُركد بأنه يحمل معرفة خاصة وذلك لأن المنهج لا توجد الا لخدمة قراءة النص . يقول جان ستاروبنسكي : « ان الخطيبة الأساسية ، من وجهة نظر منهجية ، هي المغالاة في المنهجية »

التي تصبح عندئذ هدفا بحد ذاته وتخنق النص الذي يفترض أن توضحه ومن هذا المنظور ، هناك دائما حضور لمدرسة جنيف ولتوجه خاص . وقد تبدو هذه المدرسة انتقائية Electique منهاجا ، لكن المهم هو الاصفاء للمقاربات لابراز مقوله النص ..

« ان المنهج لا يمكن ان يكون الا ثانويا بالنسبة الى
نص نؤكده بأنه يحمل معرفة خاصة »

لوسيان داتنباخ

- آلان غروريشار :

إننا متفقون جميرا على الموضوع الأدبي وعلى ما ينطوي عليه من معرفة خاصة تميزه بحيث لا يمكن لأية معرفة خارجية ان تحل محلها .

ومن الممكن استخدام مناهج تزيح المعرفة الخاصة بالنص وهي كلها مناهج قراءة ولكن شرطية عدم اعتبار هذه القراءة كقراءة للرموز . ان المناهج النقدية تخطيء من اللحظة التي تكون فيها مناهج قراءة للرموز تهدف الى اختزال المجهول الذي يخبئه النص الى معارف معرفة مسبقا (المعارف الاجتماعية والتاريخية والنفسية ، الخ) . ففي استخدامهم الواضح للوسائل النقدية المعاصرة المرتبطة بتطور العلوم الإنسانية ، لم يتوقف كل من روجيه دراغونيتي و جان ستاروبينسكي عن التحذير من استخدام التحليل النفسي كشبكة لقراءة الرموز تطبق على النص واعتبار ان الناقد يمتلك معرفة امام نص معنوه لايفقه ما يقول . لقد كان موقف « دراغونيتي » و « ستاروبينسكي » يهدف الى ان يوضح لنا انه اذا اردنا ان نمثل العلاقة النفسانية فان ذلك سيكون بالمعنى الذي يأخذ فيه النص مكان المحل الذي يدفع بالقاريء انناقد الى الكلام .

- انطوان ريبو :

هل قبضت دراسة الاشكال الادبية - بطريقة ما - على دراسة القوى التي يمكن ان تعمل عبر الانر الادبي ؟ هذا هو ايضا السؤال المطروح أمامنا من جراء ذكر لوسيان غولدمان . واذا أصبح «غولدمان» منسيا بعض الشيء فالسبب لا يعود للمؤرخين الذين لم يعودوا يعترفون بهذا النوع من التاريخ الذي تطبق فيه البنية الماركسيّة ونظريّة الانعكاس *Médiation* المتّكّرة تقرّباً تطبّقاً تبسيطياً للفاية دون اي توسط ناضط لقبوله في علاقة ثقافية بين الآثار الادبية ووسطها الاجتماعي - والآن نمة سؤال آخر ، أكثر ايجابية ، يفرض نفسه : هل يوجد هنا مناهج تطبق وهل يوجد على ساحة الاثر حوار ممكّن مع التخصصات الأخرى ؟.

يبينو ان العلاقة مع التاريخ ، بالنسبة لي على الاقل ، هي علاقة جوهرية ، اذ اني ادرس حاليا الطريقة التي تكون فيها الآثار اشكالا والاشكال ، ان صح التعبير ، كضربات في لعبة ثقافية هي لعبه عصر ما تتبع مطلق الحرية في المناورة . فالاثر يناور مثله في ذلك مثل المركب الشراعي . ومن جهة أخرى ، هناك ، رغم كل شيء ، مشاهد من الاثر الذي تقوم عليه الكتابة . وفي هذا المضمار لدينا مثال رائع يجسد عمل جان ستاروبنسكي المتعلق بالتاريخ واقتصر بذلك اختراع الحرية . اذ اني اعتقد ان لدى البعض منا ، والكل مدعو لتأكيد ذلك ، ولدي بطريقة مهمة جدا ، فكرة عن هذا العمل وعن هذا التمفصل . وهذا ما فدّن تعلمته من المناهج الأخرى التي نقلت الى التاريخفائدة تحليل «غولدمان» . وهذا ما يقوم به «بانوفسكي» و «دوبى» Duby حيث نجد أسماء مؤرخي الفن في العلاقة بين الثقافة والاشكال الفنية وهو مالم يكن عند «غولدمان» تصور واضح عنه . ويبينو لي ان ثمة دراسة للبعد الثقافي

والتاريخي للأثر الأدبي تسير نحو الاتمام هنا . لكنني أعتقد بعدم اعتبار التاريخ كشيء مطلق ، وبالفكرة القائلة بأن النقد هو ثانوي دائمًا . وقد يتحدث البعض هنا عن تطبيق مناهج مختلفة – السنوية ونفسية – وقد يكون مهما تصور الباعث على هذا التطبيق الذي يشكل جوهر هذا القسم^(١) لأننا نتمتع ، أكثر من أي مكان آخر ، بعدد لا يأس به من نقاط الحوار والآفاق الخاصة بكل منا .

– ميشيل بوتورد :

لقد عرفت لوسيان غولدمان معرفة جيدة وشاركت في بعض ترجماته . وقد قدم للتحليل النقدي الماركسي في تلك الفترة نقحة جديدة . فكان في باريس مبشرًا « لوكاتش » الذي لاقى مصاعب جمة في موطنه الأصلي « هنغاريا ». وعندما نقارن تدرис « لوكاتش » الذي أدخله « غولدمان » في البحث حول التاريخ كما كان يطبق عند ماركسيي تلك الفترة ، فإن ذلك يمثل شيئاً عظيماً وتقديماً مهماً . وتبقى أشياء قالها « غولدمان » فأخذها بعين الاعتبار ولا يمكن إلا أن نفعل ذلك كأنطريقة التي أوضح بها القرن السابع عشر وبخاصة باسكال وراسين في كتابه الإله الخفي . وقد أظهر « غولدمان » حساسية أقل فيما يخص العصر الحديث وهذا شيء طبيعي جداً ، فمقارنته هي مقاربة للأدب انطلاقاً من فلسفة التاريخ التي لم تستفد من حساسية أدبية كافية . وهذا يفسر مانراه، وبخاصة اليوم ، حدود عمله . فمقارنته لطريقة التفكير أو الشعور لطبقة بأكملها ، كما هي الحال بالنسبة لطبقة النبلاء في القرن السابع عشر ، تختلف كل الاختلاف عن البحث عن الأصول كما كان يطبق في السابق .

(١) قسم اللغة الفرنسية ، جامعة جنيف .

ومع ذلك فان البحث عن الاصول مازال يحافظ على اهميته بالنسبة لنا: ماذا فرأى الكاتب؟ وكيف يساهم ماقرأه مع قراءات الآخرين؟

«لقد قال غولدمان أشياء لا يمكن إلا أن نأخذها بعين الاعتبار ، تتعلق بالقرن السابع عشر وبباسكال وراسين وطريقة التفكير والشعور عند طبقة النبلاء» .

ميشيل بوتورد

- لوران جني :

ان النص يمثل بالنسبة لنا استجواباً لبعض المناهج والمعارف . وهذا ينطبق على الاسمية . فالنص باعتباره كلاماً يندمج ضمن الاثر ، هو طريقة ما في استجواب ما يتجاوز مفهوم الكلام وهو في هذه الحالة، كلام الاسمية . وقد يكون ذلك احدى خصائص الدراسات الادبية .

- آلان غروريشار :

ان المنهج هو الطريق التي عبرناها . ويوجد النص الادبي نجد انفسنا في استمرارية انشاء المنهج بالمعنى الذي تكون فيه في الطريق باستمرار . واذا عدنا للموضوع الادبي ، فاننا نرى بأنه فريد بالقدر الذي ندعوه فيه النص ولكنه منضد Stratifié ولنتمل في ماهية الكتاب . انه سلعة يمكن ان تحلل ، كما هي ، ضمن اطار تداول السلع والمصاعب التي ترتبط بتصريفها . انه موضوع صنع من اللغة ويتعلق بالتالي بتاريخ اللغة اكثر مما يتعلق بالاسمية . انه وسيلة يتوجه من خلالها شخص الى شخص آخر ويحمل رسالة ويقود بالتالي الى كل سؤال من نمط تأويلي : ماذا يعني ذلك؟ ما هو مضمون المعنى؟ انه موضوع جمالي ينتجه تأثيراً ويمكن ان يحلل ضمن منظور هذا التأثير وتلقى هذا التأثير .

ان تعدد هذا الموضوع الفاسد كلياً يتتيح لنا استعمال عدة مناهج . فالموضوع ذاته هو الذي يحتم ويفرض تعدد هذه المناهج .

أنطوان ريبو :

ان هذه المسافة وفي الوقت ذاته المقدرة في المقارب والمناهج يمكن ان تفسر على ما اعتقد بمكانة جنيف التي تميزها عن باريس او عن غيرها من المدن الفرنسية الاخرى في سوق الثقافة الفرنسية اللغة .

فمن جهة لاتحتاج جنيف لانتاج تابعين بالنسبة الى اسياد قد يكونون باريسين . ومن جهة اخرى تقع جنيف خارج دائرة التجنيد الصالح باريس . وهذا يعني حرية في العمل واستقلالا في الحوار لا يمنعان مع ذلك وجود معارف مشتركة يمكن التحدث عنها ومن دون ان يقتصر ذلك على مدارس صارمة جدا . انتا تتناقش هنا كما لو كنا أمام النص ننتظر نوعا من صعود ابخرة المعنى نحونا ، نحن الذين نحدد طقوسنا، فلنا طقوسنا وقد تكون بكل بساطة احرارا اكثر في ممارستها هنا من ان تكون في بني اكثر صرامة .

- نادين بورديسول :

ان مشكلة الاساتذة هي انهم لا يحضرون ابدا محاضرات زملائهم . فهم يعرفون الاشياء من الخارج . وعندما تكون في الداخل فاننا نلاحظ حواجز قليلة جدا . وفي محاضرات وحلقات بحث السيد غروريشار لم يمر اي مفهوم نفساني . اذ يتم وضع ختم من الخارج : « آلان غروريشار : التحليل النفسي والادب » . وهذا في الواقع اكثر عموما واكثر أهمية .

- جان بيير فان إسلاند :

ان تعدد المقارب مهم جدا من وجهة نظر الطلاب . فهو يسمح لنا بالاختيار حسب اذواقنا الخاصة كما انه ضمان لتعليم جيد وليس كوسيلة تأثير مانعة وانما كان سجاما . ولكن اذا كان هناك تعدد فهل هنا

انسجام ؟ ثمة توازن يصعب الحفاظ عليه : ذلك هو رهان جنيف . ولكننا في نقطة تماس ومن المفترض وجود مبدأ في مكان ما ، أي مبدأ مشترك وظاهري تلك هي أولوية النص ...

- ميشيل بوتورد :

أني لا اعتقد بصعوبة الحفاظ على هذا التوازن وبضرورة وجود هذا المبدأ . فهناك خيار أساسي وهو احترام النص الذي لا يمكن أن نستبدل به نبأى حال من الاحوال بتفسيره ، بهما كان هذا التفسير .

- آلان غورو يشار :

من وجهة النظر هذه ، فإننا اتباع لـ « كانت » Kant ، فالنص بالنسبة لنا هو الهدف وليس الوسيلة ، أي وسيلة لخدمة الاهداف الايديولوجية او السلطة العلمية . وفيما يتعلق بملاحقة نادين بورديسول ، هل يعتبر غياب التشاور بين مدرسي القسم مجرد استنتاج أم عيب حقيقي ؟

- ميشيل بوتورد :

إن تعدد الآراء يعني تعدد الأذواق . وبما أننا نعطي الأولوية للنص فإننا مضطرون لادخال مفهوم الذوق هذا . إننا نهتم بالأشياء التي نحبها وطبعي ان لأنحب الأشياء ذاتها . أما فيما يختص بالتشاور بين المدرسين فاني أتمناه أكثر فاعلية مما هو عليه اليوم وهو موجود فعلا .

- نادين بورديسول :

إن المهم هو تلك المحاضرات مثل « الإثر وعصره » في العام الفائت أو « المينوتور » في بداية هذا العام ، حيث تم عرض مقاربات مختلفة للموضوع ذاته . وقد يكون الحلم صفحة لأحد الكتاب ، تقدم لكل منا ، لالقاء نظرة عليها .

- انطوان ريبو :

ولكن حدار من الكنائية ، فنحن فيها فعليا . فالملرسون ليسوا مجرد شخصيات تقارب الاشياء باحساسها الخاص كيما اتفق .
فهناك قواعد للعمل واعتقد انه من المفيد استنباط صورة جانبية
لمختلف آفاق العمل بذلك مهم . ان لدينا مكان عمل وعلينا ان نحدد
مدى جديته ولم نبدأ هذا الطريق بعد . وفي قسم اللغة الفرنسية - كلية
سان دوني - فانسين القديمة L'ancienne Vincennes الذي يمكن ان نقارن
به قسم اللغة الفرنسية في جنيف ، هناك ليس فقط شخصيات واضحة
وانما ايضا خطوط عمل رلا وجود لمجموعة بدون خطوط عمل في
هكذا مجال .

- آلان غوريشار :

ان ما يجمعنا هو الاتفاق على الموضوع وهو حد ادنى لاقامة شيء
من الدقة . ولا وجود لكتائية في الموضوع فشلة مقاربات تميزنا .

- لوران جني : بالاحرى مسائل ...

- انطوان ريبو : بل طرق في السؤال ...

« ان اوضاع الادبي الفامض كلها هو الذي يفرض
ويحدد المقاربات التي توضحه »

آلان غوريشار

- آلان غوريشار :

اعتقد أنه علينا ان نوضح هنا باننا باحثون ومدرسون في الان معا
ومدعوبون لا يصلح معرفة تم وضعها مسبقا . وباعتبارنا مدرسين فان
لدينا مشاكل في طرق الاتصال تنفصل عن الاسئلة التي نطرحها على

أنفسنا . وعليينا أن نحدّر الانتقائية في مقارباتنا الخاصة . وبالنسبة لي نمة طريقة يقودها التحليل النفسي فيما يختص بطرح مشكلة حول النص . وما أحاول القيام به هو الاحتجاج على ما قبل حتى الآن عن فشل العلاقات بين التحليل النفسي والادب وبخاصة التحليل النفسي التطبيقي على النص بوصفه شبكة لقراءة الرموز ، اذ اني أفضل التحدث عن تحليل نفسي مشارك : ان اتصال شخص يتحدث باخر يصفـيـ والـذـيـ يـنـتـجـ عـلـاقـةـ النـقـلـ Transfertـ هـذـهـ وـالـفـرـيـبةـ تـمـاماـ يـمـكـنـ انـ يـوـضـعـ نـمـطـ العـلـاقـةـ الـتـيـ تـنـشـأـ بـيـنـ نـصـ وـقـارـئـهـ باـفـرـاـضـ انـ النـصـ لـيـسـ ضـمـنـ هـذـاـ الـاطـارـ شـيـئـاـ صـامـتـاـ تـمـاماـ وـلـاـ شـيـئـاـ عـديـمـ الـجـنـوـيـ .ـ فـالـنـصـ هـوـ الـذـيـ يـأـخـذـ مـكـانـ المـحـلـ وـهـوـ بـالـتـالـيـ دـعـامـةـ النـقـلـ ،ـ وـمـحـلـ مـاـكـرـ جـداـ يـدـبـرـ الـمـكـائـنـ وـيـصـنـعـ الـخـدـعـ وـيـتـلـاعـبـ بـمـرـيـضـهـ ،ـ ايـ بـالـقـارـئـ .ـ وـقـدـ شـعـرـ مـارـسـيلـ بـرـوـسـتـ بـذـلـكـ جـيدـاـ وـعـبـرـ عـنـهـ عـلـىـ طـرـيقـهـ فـيـ يـوـمـ قـرـاءـةـ .ـ

- لوران جنبي :

ماذا يهمـناـ جـوـهـرـياـ فـيـ الشـكـلـ الـخـاصـ لـكـلامـ ماـ ؟ـ اـنـهـ تـأـمـلـ اـحـاـولـ الـقـيـامـ بـهـ اـنـطـلاـقاـ مـنـ اـسـلـوبـيـةـ غـيرـ مـوـجـودـةـ الـبـتـةـ وـمـنـ بـلـاغـةـ شـبـهـ مـسـتـحـيـلـةـ بـالـنـسـبـةـ لـنـاـ الـيـوـمـ ،ـ اـذـ اـحـاـولـ التـفـكـيرـ فـيـ هـوـامـشـ التـخـصـصـاتـ الـتـيـ اـخـذـتـ عـنـهـ اـكـثـرـ مـنـ التـفـكـيرـ فـيـ تـطـبـيقـهـ .ـ

- لوسيان دالنباخ :

انـ مـاـ يـلـفـتـ الـاـنـتـبـاهـ فـيـمـاـ قـيـلـ هـوـ عـلـاقـةـ بـيـنـ عـمـومـيـةـ وـفـرـادـةـ .ـ فـكـلـ نـصـ كـفـرـدـ وـلـكـنـهـ تـفـرـدـ يـمـكـنـ انـ يـحـلـ بـعـبـاراتـ عـامـةـ بـطـرـيـقـةـ ماـ وـالـىـ حدـ ماـ .ـ وـمـنـ هـنـاـ جـاءـتـ هـذـهـ الـعـلـاقـةـ الـمـتوـتـرـةـ بـيـنـ التـخـصـصـاتـ الـقـائـمـةـ وـبـيـنـ الـمـوـضـعـ الـفـرـيـدـ الـذـيـ يـوـضـعـ هـذـهـ التـخـصـصـاتـ وـيـشـكـ فـيـهـ ،ـ فـيـ الـآنـ مـعـاـ ،ـ وـذـلـكـ بـاظـهـارـ قـصـورـهـاـ .ـ

ان ما يهمني كثيرا هو سؤال ماقنعته الشعرية لنا انطلاقا من ممارسة كتابة معاصرة بالقدر الذي تحتل فيه هذه الكتابة دائما مكان السبق بالنسبة الى منهج علمي يحاول استنباط انسجامها . واعتقد ان هذا التوتر مائل في البحث اثناء كل مراحل الدراسة الجامعية . ومن الواضح أننا بالنسبة للطلاب الجدد نأخذ جانب العمومية بسبب افتقارهم الى أدوات العمل التي حالما يكتشفون عدم كفايتها . وعندما سيضطرون بدور الفاعل . وعلى هذا الفاعل أن لا يبقى بين قوسين كما في المقاربة الوضعية Positiviste وأن يسمح للنص بسؤاله .

« ابني أبحث عن معرفة مala يقوله الناس وما لا يقولونه
أبدا لأنهم لا يعلمون أن ذلك بحاجة لأن يقال » .

ميشيل بوتورد

- ميشيل بوتورد :

ان ما يهمني في الادب هو الانتاج: كيف حدث ان كتابا انتجوا نصوصا وليس غيرها ؟ فالمسألة الجوهرية هي محاولة فهم البدهيات التي كان ينطلق منها هؤلاء الكتاب والتي ليست أو لم تعد بدهياتنا . وما يقال عن نصوص بعيدة كنصوص القرن السابع عشر او القرن الثامن عشر ، يقال ايضا عن نصوص بداية القرن الحالي . وحتى عندما نتحدث عن «بروست» فإن البدهيات التي لم تكن بحاجة للتاكيد في عصر «بروست» - ليست ذاتها اليوم - وأنا أتحدث هنا عن مقاربة إنسانية لأن دراسة الحضارات والمجتمعات الأخرى تعرفنا بعدد من المناهج . فالامر يتعلق بمعرفة مالا يقوله الناس وما لا يقولونه أبدا لأنهم لا يعلمون أن ذلك بحاجة لأن يقال . انه لأشعور يختلف عن اللاشعور الذي يتحدث عنه التحليل النفسي التقليدي . انه لأشعور اللغة والتخيل . فعندما نمارس القراءة الإنسانية فان أول ما يجب القيام به هو وضع جداول تقابل :

بالنسبة لهذا المجتمع او لغيره ، هذا الشيء يقابل ذلك الشيء وليس شيئا آخر وهذه أصعب خطوة نقوم بها وسبب ذلك ان الناس أنفسهم يعتبرون ذلك واضحا كل الوضوح بحيث لا يتحدثون عنه مطلقا . وبالمقابل فإن على القادر من بلد آخر ان يعلم ذلك والا صعب عليه فهم ردود افعال الناس .. وهذا ينطبق على ايضا . فما هو الشيء البدهي بالنسبة لي والذى اجهله ؟ وما الذي يفقا عبني ولا يفقا عيون الآخرين ؟ وماذا علي أن أشرح للقراء الصينيين الذي يقررون رواية التعديل La Modification حتى يفهموا شيئا ما ؟ هذا هو السؤال الذي طرحته على نفسي عندما طلب الي ان اكتب مقدمة لهؤلاء القراء الجدد . وقد كان علي ان اشرح مثلا عمل اللغة الفرنسية والاحوال التاريخية للامبراطورية الرومانية . انها بديهيات اللغة والثقافة التي تتغير تبعا للثقافات وللعمصور .

« ان العلاقة النقدية هي علاقة نص بفاعل وعلى
هذا الفاعل ان لا يبقى بين فوسين وأن يسمح بسؤاله »
لوسيان دالتباخ

- انطوان ريبو :

سأحاول من جهتي ان أشرح كيف اربط عملا عن الاشكال الادبية بعمل تأملي عن الثقافة التي تنطلق منها الآثار الابداعية . اني اعتقد بأن الاثر هو مخبر تصوير رائع . وهكذا هناك اولا التقنيات التي تعمل في اثر ما والجواب الهائل للآثار على بعضها البعض وهذا النوع من المعرفة الكلامية التي نشأت والتي تحتوي على المواجهات والصدامات . فهناك شيء ما ينفي على صعيد الاشكال . ومع الادب الطبيعي - الحركة الوحيدة التي تقود الادب الى الامام كل شيء يبدأ بقطيعة الاشكال كشرط أولي لكل تصوير جديد . ذلك انه لا وجود لتصوير جديد في اشكال قديمة . وهذا

اللعبة بالأشكال الذي قام به موسقيون من أمثال «ستوكهاؤزن» Stockhausen أو «بوليز» مائل في كل نص . وهذا العمل ليس عديم الجدوى ، فالاثر هو رد على تحذن مخيف للواقع – انه في الان معاه حبيس لتصوير سابق ولهواجس عديدة امام هذا التصوير لانه ليس مسلما به . وهذا يقودنا الى التفكير بظل الاثر الادبي وهو مشهد آخر يختبئ فيه شيء ما ويختفي ويقدم مخططاته ويستتر على بعضها . وهذا هو بعد الذي يمكن ان نطلق عليه اسم «الثقافة» . ان عمل الآثار يمكن – عندما تتوصل فجأة وعلى حساب قطبيتها الداخلية – في التقليل من خسائر هذا التصوير الذي يعتبر بلبلة تامة ونظاما مزيفا . ففي هذا الربط تظهر لعبة الاشكال .

وفي هذه الحالة ، هناك مناهج ام لا ؟ ان المؤرخين هم عون لنا في سعينا هذا اذ ان «فرانكاستل» Francastel او جينزبرغ Ginzburg يربطان ، كل على طريقته ، اشكال وعالم بيرو دولا Piero della Francesca

كما اني اذكر جورج دوبي Duby الذي يوضح التأثير المتبادل بين المستويات الاجتماعية المختلفة في العصر الوسيط وليس انعكاسات بنيتها التحتية كما قد يفعل «غولدمان» . ان تفاعلا كهذا هو الذي يربط الآثار بسياقاتها .

ان الآثار تتحرك بقواعدها الخاصة في الثقافة التي تتحرك في الآثار . وما يهمني هو هذا النوع من التفنن الثقافي . وانا مضطر هنا لاستئثار المنهاج . وانا اعمل ، تماما مثل لوران جني ، في الهوامش وفي سطوح متداخلة ، اي في اماكن تقدم فيها المقارب خط توتر حيث نستطيع اللعب اذ اني العب هناك حاليا .

« إن الآثار تتحرك بقواعدها الخاصة في
الثقافة التي تتحرك في الآثار . وما يهمني هو هذا
النوع من التفنن الثقافي » .

أنطوان ريبو

— الان غروريشار :

في الختام أود أن أقول : 'ن او لوية النص بوصفه مبدأ او مسلمة او
بدهية هي ، بشكل جوهري ، احترام النص الذي لا يمكن ان يعالج معالجة
تقنية . فالنص يتفوق علينا في المعرفة .

— ميشيل بوتو : فالمحق هو النص .

— لوسيان دالتباخ : اذا كان ذلك مبدأ فإنه بالآخر مبدأ تحرر !

* * *

القصة اليونانية القصيرة

بقلم السيدة ماسيليكى كواشقوت
دكتور حسن سحابول

لقد أصاب النثر اليوناني تحول خطير حوالي عام 1880 ان كان في شكله أو في مضمونه . فلقد شرعت اللغة الشعبية (Denotique) Katharevousa تأخذ شيئاً فشيئاً مكان اللغة « الصافية » القديمة في حين كانت مشاغل الكتاب ومواضيعها تتغير كذلك . فراحت الاقاصيص والحكايات التي تستوحى الواقع تخلف الروايات التاريخية وانخيالية .

وفي الحقيقة فإن بعض الكتاب من أمثال (Kalligas 1814-1896) كاليجاس رويديس (Roïdis 1836 - 1904) كانوا قد شقو الطريق أمام النزعة الواقعية قبل ذلك ببعض سنوات . ولكنهم كانوا يتجزؤون إلى اللغة القديمة .

ولقد عجل في هذا التغيير أمران .

أولهما نشر رواية الفرنسي اميل زولا نانا عام 1888 (NANA) فلقد ظهرت ظهورها استنكار ذوي النزعة المحافظة ، ولكنه حاز على اعجاب الكتاب التائشين الذين اكتشفوا في تلك الرواية منهجاً جديداً في الكتابة .

ووقع الامر الثاني بعد ثلاثة اعوام حين نشرت مجلة ESTIA بتشجيع من نيكولاوس بوليتيس Nicolas Politis (١٨٥٢ - ١٩٢١) مؤسس علم التراث الشعبي في اليونان الحديثة ، مسابقة في القصة القصيرة وكان هدفها الدفاع عن سمعة اليونان في داخل البلد كما في خارجه . وللكاتب الذي يتلزم شروط المسابقة جائزة تقديرية ، ومن تلك الشروط كان ذكر الحجج الوطنية التي توضح صفة العادات القومية وتشكيلها ، ووصف اليونان كما تظهر على مسرح التاريخ او في الحياة الاجتماعية وايقاظ مشاعر الحب عند القارئ نحو وطنه . وحين يشرح بوليتيس سبب انتقاء الاقصوصة كشكل للمسابقة يلاحظ بأن هذا النوع الادبي يمارس تأثيرا اخلاقيا حاسما لانه يذكر البراهين الوطنية ، فان احسن ربط مشاهد التاريخ . او صور الحياة الاجتماعية بالسرد القصصي ايقظ ذلك مشاعر القارئ الوطنية اتم اليقظة ولم يكتف بتسلیته او بتشقيقه دون ان يبذل جهدا ! .

وهكذا ولدت الحركة الادبية التي سيطلق عليها فيما بعد اسم « الحركة الاخلاقية » وستدوم حتى عام ١٩٢٠ وبمكانتها ان تميز في هذه الحركة مرحلتين او اتجاهين .

فلقد نزع الاتجاه الاول الى وصف دقيق للمناظر الطبيعية ولل فلاحين وحياتهم اليومية واخلاقهم وعاداتهم . وبينما كانت الحياة الريفية مجرد اطار للحدث القصصي عند الفرنسيين الفونس دوديه ١٨٤٠ - ١٨٩٧ و موباسان ١٨٩٣ - ١٨٥٠ مثلا صارت عند النايرين اليونانيين محطة اهتمامهم الاساسي . وهكذا فاننا نستطيع ان نستخلص من اعمالهم تلك لوحة شاملة لما كانت عليه اليونان في نهاية القرن التاسع عشر . وبينما يصف افتاليوتيس A. Eftaliotis (١٨٤٩ - ١٩٢٣) حياة الناس و اخلاقهم في جزيرة ميتيلين Mytilene وصفا دقينا (حكايا الجزر ، ١٨٩٧)

□ القصة اليونانية القصيرة □

تصيف كاركا فيتساس Karka Vitsas ١٨٦٦ - ١٩٢٢ حياة الصيادين
كلمات مقدمة السفينة ١٨٩٩ () وأمّا فلاشويانييس Vlachoyannis
(١٨٦٧ - ١٩٤٥) فانه يتفرغ لحياة جبلي ايبر وروميليا
اقاصيص Epire Roumelie (١٨٩٣ - ٢٠٠٠) الخ.

وهكذا فاننا نشهد ، خلال بضعة سنوات تكاثرا هائلا في القصص القصيرة التي تنقل مشاهد من الحياة الريفية ، ولكن بنها القصصية ومنحاتها والعقيدة الفكرية الكامنة خلفها تظل واحدة في كل هذه المجموعات القصصية . ولم يكن يميز كاتبا عن آخر غير موهبته ومزاياه الأدبية وأهمية الموضوعات التي ينتقيها . ويبدو ان كتاب تلك المرحلة جميعا قد جعلوا غايتهم ما كان ينافح عنه بوليتيس أي ايقاظ حب الوطن وتعليمه وقويته وتمجيد الثقافة الهيلينية عن طريق عرض عاداتها وتقاليدها وعلى الاخص تلك التي تنمّي مشاعر الرضى والفخار.

ولقد كان طبيعيا . والامر على ما هو عليه . ان يميل الكتاب الى تجميل كل شيء . فمن رؤيا غنائية للريف ولحياة الفلاحين ، الى تقريره للعائلة (دور الوالدين وخصوصا دور الام . والزواج . والحداد .. الخ) وتمجيد للحياة الاجتماعية صراع بطولي ضد الاتراك . أشكال النزوح عن الوطن .. الخ . انها رؤيا فاتنة ولكنها تقليدية بدون اي شك . وخادعة كذلك أن اخذنا بعين الاعتبار ما كانت عليه الحياة الحقيقية آنذاك .

واما الاتجاه الثاني فقد ظهر متاخرًا بعض الشيء عن الاول ولكنها دام فترة اطول . ويعتبر اثرا من النزعة الاقليمية او قريبا منها ، ولكنها تيار طبيعي النزعة ضعيف الاهتمام بالعظة شديدة بالبؤس البشري ومظاهره كنزاع المصالح والظلم الطبقي وعبودية المرأة واستغلال الاطفال .. إلى آخر ما هنالك . ومنذ ظهور هذا التيار مال بعض كتابه الى اقصص الطويلة او الى الرواية ولكن دون ان يهجروا القصوصة هجرانا كاملا .

لقد بدأ أمثال كارك فيتزاس وأفتاليوتييس بالكتابة حوالي عام 1880 وكانوا آنذاك أنصارا للتقليد ومدافعين عنها ثم أصبحوا موقظي الضمائر بفضل فن سردي أكثر واقعية استخدموه لهاجمة كثير من الأفكار الموروثة . ولكن أمثال تيوتوكيس Theoto kis (1872 - 1923) يسلكون هذا الطريق مباشرة . أنه عصر زوال الاوهام وزمن الاستنكار الاجتماعي . ولقد كان لهزيمة اليونان أمام تركيا عام 1897 ولانتشار آراء الفيلسوف نيتشه اعتبارا من عام 1898 ولترجمة كتابات ماركس دورا هاما في تعزيز هذا الاتجاه . ولا يغرب عن ذهاننا تأثير أعمال دوستويفסקי وأنطرويجي هامسون Hamsun (1859 - 1952) الواضح في ميدان الأدب انخالص .

جبل الثلاثينات : من النزعة المضادة للحرب إلى الإشكالية المعاصرة

لقد تركت الحرب العالمية الأولى وكارثة آسيا الصغرى ونتائجها الوخيمة ونخص منها بالذكر مبادلة السكان عام 1923 . نقول لقد ترك كل ذلك آثارا عميقا في ضمير جيل بأكمله . كما أن فشل الامنية الكبرى باستعادة كل أراضي الامبراطورية البيزنطية قد أدى إلى فقدان الثقة برجال السياسة وبجميع الأيديولوجيات . فاختار بعض الكتاب المتمردين الشهادة ضد الحرب وأهواها ، واختار آخرون قيم الماضي وتقاليده بينما أنسفل قسم ثالث بقضايا اجتماعية . ولكنهم جميعا، هؤلاء وأونتك جميعا توحدتهم رؤية متفائلة المعانم وارادة الصراع لاصلاحه .

لقد قامت الابحاث الشكلية في ميدانين ، يتعلق أحدهما باللغة الادبية وكان ثمة اتفاق على هجر قوالب الحركة الفولكلورية والنكوص عن التعصب اللغوي الذي كان يجعل من استخدام اللغة « الشعبية » شرطا للنجاح ، ويتعلق ثانيهما بأنواع الكتابة وبنها . وكان الكتاب متتفقين على ارادة البلوغ بالادب اليوناني سن الرشد عن طريق فتح أبوابه للحداثة وعن طريق ادخال ما وصلت إليه البحوث الادبية الاوروبية .

□ القصة اليونانية القصيرة □

وهذه الهموم جعلت كتاب القصة يتوجهون نحو بنى أكثر تعقيدا . وتحليل للشخصية أكثر عمقا وأخيرا نحو دراسة لاطار اليونان الحديثة التاريخي والاجتماعي . وفي هذه الحقبة سيفضل أكثر الكتاب الرواية ولكن القصة القصيرة كانت تشغف المكانة الثانية وسيتطور النوعان تطورا متوازيا بل وسيظل بعض الروائيين شديدي التأثر بتقنية القصة القصيرة وليس بعض روایاتهم الا تتعاقب قصص قصيرة يمكن ان تقرأ مستقلة بعضها عن بعض .

وتمثل كتابات سترايتيس ميريفيليس Myrivilis (١٨٩٢ - ١٩٦٨) (أصاصيص ١٩١٥ ، قصص حمراء ١٩٢٨) ادب الشهادة ضد الحرب وبربريتها والتي عاشها الكاتب اذ شارك بها كمتطوع . وكتب الياس فينيزيس Venezis وقد ولد في آسيا الصغرى قصصا طويلة حول الكارثة . وكتب دوكاس Doukas قصة طويلة بعنوان : قصة رهينة ١٩٢٩ ، تحدث فيها عن أسره بعد عام ١٩٢٢ . وكتبت تاتيانا ستافرو Stavrou (١٨٩٩ -) مجموعة أصاصيص بعنوان : الذين ظلوا هناك ١٩٣٣ وفيها تذكر أحاسيس المرأة حول الحرب وأما فوتيس كونتوجلو Kontoglou ١٨٩٥ - ١٩٦٥ وكان رسام ايقونات كذلك فقد استوحى بلغة ساذجة وذاتية موضوعاته من التراث الشعبي الاورثوذكسي ، فروى مغامرات بحرية في بلاد بعيدة وغريبة تقع على حدود الواقع والخرافة .

وتمثل كتابات كاستاناكيس : ١٩٠١ - ١٩٦٧) الميل الى انقضاضها الاجتماعية وال العامة وقد كتب كثيرا من الروايات والمجموعات القصصية التي تناقض مواضيع عامة من خلال نظرة شعبية فأكسبته سوء الاسماعة . وابطاله كائنات مأساوية تعذبها عواطفها وتقودها احيانا الى التدمير .

أدب ما بعد الحرب :

لقد ظهرت أعمال قليلة خلال فترة الاحتلال الالماني فكان لابد من انتظار الخمسينات لظهور أولى الشهادات الادبية عن احداث تلك المرحلة وكانت باللغة الإيالام فتركت اعمق الاثر في البلاد . فقد هاجم الايطاليون اليونان عام ١٩٤٠ ثم احتلها الالمان عام ١٩٤١ ثم عصفت بها الحرب الاهلية حتى مطلع السبعينيات . وفنه عرف كل كتاب تلك الايام المنفي والاضطهاد بسبب قناعاتهم . وهذا يفسر الجدية التي تصبح اعمالهم الادبية وكذلك ارادة الشهادة والاحتجاج التي تميز نشر ما بعد الحرب . لقد صار دور الكاتب ووظيفته يفهمان من خلال شهادة الانسان ضد الظلم ومن خلال ايمان عميق بالكرامة البشرية وبالكلمة الحرة .

واما في الميدان الادبي فقد تم استيعاب الاشكال الفريدة التي طالما تاقت اليها اجيال ١٩٣٠ . وتظهر الحداة في الشعر خاصة . وفي النثر كذلك . واما الرواية فلها المكانة الاولى ، وقد اغنتها ابحاث الرواية الاميريكية الشكلية .

وتشهد الاعمال النثرية الاولى على ارادة الكتاب بالشهادة حول الحرب الالمانية والاحتلال والمقاومة وال الحرب الاهلية . وتصف اقصاص باتادزيس Patadzis (١٩١٤ - ١٩٤٦) في « السبعينيات المضمرة بالندم » سنوات الاحتلال الالماني .

وتتحدث اقصاص آلاشيراز Alaveras في « حيوانات الغابة الاخرى المتوحشة ١٩٥٢ » عن المقاومة . واما اقصاص كريستوف ميللوينس Milionis (١٩٣١ - ١٩٤١) فانها تتحدث عن الحرب والاحتلال والمقاومة في ايريا مسقط رأس الكاتب ، وتتحدث ليلياناكو Nakou . وهي ممرضة في الصليب الاحمر عن مأساة الاطفال في شتاء ١٩٤١ (جحيم الصبية وأما تاتيانا جريتسى - ميليكيس فانها تتحدث خصوصا عن المقاومة وعن الحرب الاهلية .

□ القصة اليونانية القصيرة □

بيدان شهادة كتاب آخرين من أمثال بلاسكوني فيتيس Plaskou Vitis 1917 -) وساماراكيس Samarakis (1919 -) لم تلبث ان تحولت الى صيحة احتجاج ضد الظلم ، فبعد ان كتب بلاسكوني فيتيس « الشجرة العارية ، 1952 » والعاصفة والقنديل 1955 و (والمركتعون 1964) استمر بكتابته القصص القصيرة طيلة فترة سجنه أيام الحكم الديكتاتوري ، الاسلاك الشائكة ، 1974) .

وقد اولى كتاب آخرون اهتمامهم للتغيير الذي يطأ على الحياة . فها هو هاجيس Hadjis (1914 - 1981) يتذكر في « نهاية مدینتنا الصغيرة » الايام الخالية في مدينة صغيرة ريفية . وهذا ان ح جرس ايوانو Ioannou (1927 - 1985) يقودنا في قصصه الى احياء ساونيكي الفقيرة خلال أيام الحرب . ان هاجيس يتحدث عن غزو الآلة للحياة ولكن هذه الآلة ستتحول في كتابات آبادجو جلو Abadjo Glou الى وحش خرافي يتضاءل الانسان أمامه ويبشر بنهاية العالم . ويتحدث ماريوب هاكاس Hakkas (1931 - 1972) في أقصاصه وبنفمة ساخرة اليمة عن غربة الكائن البشري وأحساسه بالعزلة والمرض والموت .

لقد تطور نموذج البطل كثيراً منذ سنوات الثلاثينات . والشخصيات الاساسية في ادب هذه المرحلة هي اقرب الى شخصيات بلاسكوني فيتيس في « المركتعون » . فهي كائنات متواضعة ومعدبة تشق كلها الهموم ، وتضطرب قلقة امام الحياة وأمام المستقبل . ولنذكر ما يقوله فاسيليوكس Vassilikos (1933 -) وقد طبقت شهرته الآفاق بفضل فيلم كوستا غافراس « زد » . فيقول :

لقد حاولت أن انقل في ثلاثيتي ما يحسه شاب يعيش في عالم لم يختبر القدوم اليه . وبعد أن يختنق في عالم البورجوازية العishi والمفلق يمر في ظلمة الحياة الجامعية التي تذكر بالقرون الوسطى قبل أن يدفن في الجيش حيث يقوم كميته هي باستعراض حياته الميتة ، خارج الجدران 1966 .

وفاسيليوكوس وأمثاله الذين بدأوا الكتابة خلال السنوات السبعينات يدفعون بتمرّدهم بعيداً . ففي الميدان الأدبي يختفي الكاتب فالينوس Kaktisis Valinos (١٩٣٢ -) من قصته ، ديكف كاكتيزيس عن الوصف ، ويشكّ هاهاكاس في السردية نفسها ولكن أكثر الأمثلة نموذجياً هو ولا شكّ مثال شيموناس Cheimonas فمجموعته « أقصاص » يصعب فهمها وتنير حيرة القارئ كثيراً . ولنذكر آخر الكاتبة مارو دوكا Douka (١٩٤٧ -) فقد بدأت حياتها الأدبية بمجموعة أقصاص بعنوان « مربع ثابت » ثم تحولت إلى الرواية . ولقد لاقت أعمالها الأولى ذات الصيغة السياسية الواضحة نجاحاً كبيراً ، ولكنها لم تثبت أن القت عنها لبوس الايديولوجية مفضلة عليها نظرة كتاب جيلها المتمردين والساخطين وهي نظرة ناقصة وساخرة . ودوكا تجاوز الآخرين أحسانهم بالعزلة وبيانهم في طريق مسدود بعد أن آمنوا بافكار النضال الجماعي والتضامن البشري .

فإن كان الأدب اليوناني قد اتخذ سمة سياسية واضحة بعد الحرب بسبب آثار الحرب الأهلية في الحياة الأدبية وفي حياة الناس اليومية . فإنه يبدو منذ سنوات السبعينات وكأنه ينفلت من الالتزام الواضح كي يمضي نحو آفاق أكثر انفتاحاً وربما أكثر عطاء . ١٦ .

حسن سحلول

لقد تفضلت السيدة فاسيليكي كوافو Vassiliki Coavou.x صديقتنا ومدرسة الأدب اليونانية في جامعة ليون ، فرنسا ، بكتابة هذه الدراسة خصيصاً لمجلة « الأدب الأجنبية » فلها شكرنا وعرفانا بالجميل .

المترجم

القيـم والـمعـايـر والـبـنـى كـما يـراـهـا رـيـنـيهـ وـيـلـيـك

بقام: رومان إنفاردن
ت: صلاح حاتم

في كتابه « نظرية الادب » بهاجم رينيه ويليك كتابي « العمل الفني الادبي » ويزعم في هذا الصدد أنه « لا وجود لأية بنية خارج المعايير والقيم . »⁽¹⁾ وما على هذه العبارة إلا أن تقوم مقام التعليل لرأي رينيه ويليك أن علماء الفواهر يمثلون نظرية خاطئة القيم . ولا أريد أن أدرس هنا مدى اصابة رينيه ويليك في حملته على علماء الفواهر ، بل حسبي أن أعرض للعبارة التي استشهدت بها لتوّي .

و قبل كل شيء انه لصعب جدا فهم هذه العبارة فيما صححا لأن الكلمات الرئيسة الثلاث تظهر فيها : المعيار والقيمة والبنية ، اما لأن رينيه ويليك لم يوضحها واما لأنها استعملت بمعنى متغير .

(*) رومان انفاردن (١٨٩٢ -) فيلسوف بولندي من تلامذة هوسرل، فيلسوف المذهب الفينومينولوجي . وبعد كتابه الاساسي « الخلاف حول وجود العالم » أحد أهم المنشورات الفلسفية الحديثة .

(1) رينيه ويليك وأوستن وورين ، نظرية الادب ، ١٩٥٩ ، ص ١٣٥ .

وبادي ذي بدء علينا اذا ان نعرض لهذه المفهومات الثلاثة . ويصرف النظر عن الموضع المذكور اعلاه لم تستعمل كلمة « قيمة » الا ثلث مرات طبقا لما اثبته الفهرس . على ان هذا المفهوم لم يوضح بآى شكل كان في اي موضع من هذه الموضع .

وعلى هذا يتبين ان ماتعنيه القيمة بعامة والقيمة الجمالية او الفنية بخاصة)٢(ليس بمشكلة البتة في نظر مؤلف « نظرية الادب » .

وبنجب ان يظهر هذا بمظاهر غريب جدا حين يتغوه المرء بالجملة المذكورة اعلاه وحين يلاحظ ان رينيه ويليك يعيّب على كتابي انه يحاول كما يقال ، ان يحلل اعمالا فنية ادبية « بعيدا عن القيم »)٣(. وهذا ، اذ ، يتم التخلص عن القارئ الذي يجب ان يلجأ الى نفسه طلبا للنصيحة .

وكما يظهر فان رينيه ويليك يستمد مفهوم « المعيار » (Norm) من علماء الفونولوجيا البراغيين الذين ارتبط بهم ارتباطا وثيقا قبل الحرب العالمية الثانية . على انه لا يبدو منطقيا تماما عند استعمال هذا المفهوم . كما ان مفهوم « المعيار » الذي يعد عند علماء الفونولوجيا من المفاهيم الاساسية لنظرية اللغة لم يوضح التوضيح الكافي عند هؤلاء العلماء ولا يستعمل ايضا بوضوح « كاف »)٤(.

)٢(يبدو ان المؤلف ويليك لا يعرف الفرق بين القيمة الفنية والقيمة الجمالية .

راجع في هذا الصدد مقالتي : القيم الجمالية والفنية ، في : مجلة علم الجمال البريطانية المجلد الرابع ، العدد الثالث ١٩٦٤ .

)٣(انظر : نظرية الادب ، ص ١٧٥ .

)٤(في وسع المرء أن يطرح السؤال عما اذا كان هذا المفهوم يستعمل استعمالا صحيحا في النظرية الفونولوجية للغة . وسبق لي أن وجهت نقدا لنظرية الفونولوجية للغة في لجنة العلوم اللغوية التابعة لاكاديمية العلوم البولونية في كراكوف في المجلد ٤٩ ، ص ١٢٤ - ١٢٩ و ٢٤٢ - ٢٤٣ ، كراكوف ١٩٤٨ .

وبما انه مفهوم خاص بنظرية اللغة فلا يجوز تطبيقه الا على اللغة او الاشكال اللغوية ، على حين لا يجوز اسقاطه هكذا مرة واحدة على طبقات العمل الفني الادبي ، كما يفعل رينيه ويليك في تفسير العمل الفني على انه تفسير « لنسق معايير ». ومن المعروف ان علماء الظواهر قد اهتموا في ابحاثهم اللغوية، باديء ذي بدء او بصورة كاملة تقريراً ، بالجانب الصوتي للغة ، ويطبق مفهوم « المعيار » في المقام الاول على النص . واذا ضربنا الآن صفحات عن معنى الكلمة « معيار » الذي تعين عنده هذه الكلمة جملة من نوع (أ) ينبغي أن تكون (ب) واعتبرنا المعنى الذي يكون عنده معنى « معيار » مرادفاً لمعنى « مثال أو نموذج » Vorbild (٥) فانه ليبدو أنه من الممكن أن نحضر ما يريد علماء اللغوونا وجيا الوصول اليه من تطبيق مفهوم المعيار على النص الحرفي .

ويبدو لي أنه مشابه على الأقل للشيء الذي وضعته نصب عيني في كتاب « العمل الفني الادبي » حين تكلمت على النص (الحرفي) أنه نموذج او شكل نموذجي للصوت ، خلافاً للمادة الصوتية المعنية التي تتنبع عند النطق بالكلمة التي نحن بصددها . وطبعي اني لا استطيع ان اعد هذا النص نموذجاً او مثلاً بمجرد ان تستعمل الكلمة المعنية في الكلام او التفكير استعمالاً واضحاً او تظهر في مادة صوتية ملموسة . وعلى ايّة حال لا تعمل الكلمة عملها هنا في هذا الطابع – الذي ليس الا ثانوياً لها . فهناك فقط حيث لا يكون التمكّن من النّفحة المعنية تماماً او حيث يختلف نطق الكلمة عن النطق المميز للغة المعنية اختلافاً شديداً ، هنا فقط يمكن ان تظهر الكلمة التي نحن بصددها في دور « نموذج او مثال ». فحين يتعلم شخص ما ، مثلاً ، لغة اجنبية ويريد ان يتعلم بصورة خاصة « النطق الصحيح » في

(٥) يقول رينيه ويليك في أحد الموضع « معايير » (Standards) .

اللغة الانكليزية مثلا ، ففي مثل هذه الحال يعد في نظره نص الكلمة المعنوية في هذه اللغة « نموذجا أو مثالا » يجب ان يحتذى . أما في استعمال عادي للكلمات في لغة تم التمكن منها تماما (في اللغة الاصلية القومية) فلا تعد هذه الكلمات نماذج ، بل تفهم في شكلها النموذجي ويراد بها أو تستعمل على أنها شيء من هذا القبيل . وتجسد في ذاتها هذا الشكل النموذجي المثالى . ان كون شيء ما نموذج أو مثالا يذكرنا « بالعبارة » انه جملة للنموذج « أينبغي أن يكون ب » ، ويقودنا هذا الى موضع آخر يكون فيه الكلام على معايير لغوية يجب احتذاؤها ، وهذا موجود في قواعد لغة معينة، لاسيما في علم الاصوات والنحو . وهذه نفسها تقدم لنا نماذج لنطق « سليم » أو « صحيح » من مختلف الاشكال التي يمكن ان تتخذها الكلمات ، كلمة كلمة ، نماذج لما يسمى بترتيب الكلمات في الجملة وغيرها . على أنه ليس للكلمات ولا للقرائن اللغظية دور النموذج او « المعيار » لا في التعامل المفوي الحي ولا في الاشكال اللغوية ، كما هي مثلا الاعمال الفنية الادبية . فليس في امكان الكلمات ، ومثلها ايضا الاشكال اللغوية والجمل والقرائن ان تقوم بالوظائف الفنية المختلفة في العمل الفني الادبي ، الا بصفتها اشكالا لمعنى والل voz ظافر مجسدة فصارت بذلك ايضا ذات طابع فردي ، وهذه الوظائف تمنح العمل الفني الادبي في تضافرها وجها فنيا فرديا . وبصورة خاصة تستطيع النصوص والظواهر والاشكال الصوتية اللغوبية المختلفة ان تشارك في التعنديا الصوتية لنوعيات اقيم الفنية وان تساهم بتصنيفها في تشكيل قانونها الكمي . وهذا كله وهذا وحده يتحكم بماهية النص والاشكال الصوتية اللغوبية الاخرى والظواهر . على انه ليس في الامكان استعمال مفهوم النموذج أو مفهوم المعيار أو المثال ؛ حالما ننتقل الى طبقات اخرى للعمل الفني الادبي ونريد ان نطبق هذا المفهوم على الاشياء المحسوبة ذات الطبيعة المادية او على الاراء المحبوبة . وعلى هذا

□ القيم والمعايير والبني □

فليس جائزًا أن تعالج العمل الأدبي كوحدة متكاملة على أنه « نسق معايير وقوانين » (Normensystem) وأنه لأمر لا يقبله العقل لو أردنا أن نطبق على هذا العمل الأدبي وعلى عناصره والأشياء المchorة ذات الطبيعة المادية المحسوسة مفهوم « المعيار » بمعنى جملة معيارية هي « (أ) ينبغي أن يكون (ب) ». وعلى هذا لأن يريد أن تتجلى على رينيه ويليك أنه أراد أن يرى في هذا المعنى الآخر نسق معايير وقوانين في العمل الفني الأدبي . وحين تقارن العمل الفني الأدبي نفسه بمشخصاته المختلفة (Konkretisatione) ونريد أن نقوم بهذه المجدادات بحسب تماثلها مع العمل الفني الأدبي نفسه أو حين تكون تشخيصاً وفيما يقدر الامكان لعمل أدبي في أثناء القراءة ، عندها يقوم الأصل ، أي العمل الأدبي نفسه ، مقام النموذج الذي نريد أن نقرب إليه التشخيص المذكور أو نريد أن نخالفه كثيراً أو قليلاً عند الضرورة ، أي عند العرض على المسرح مثلاً . ولكن عنه : قراءة بسيطة للعمل الأدبي نريد أن نلمّ منها بالعمل الأدبي في شكله الحقيقي القوي ونتعامل معه جمالياً فان هذا العمل الفني المذكور يعنى في نظرنا ذاتاً وشخصاً فنياً نتعامل معه ونتحمس لحضوره الذاتي .

ولكن ماذا عن « البنية » (Struktur) التي يتكلم عليها رينيه ويليك ؟ .

إن فهرس كتابه يعطي أربعة عشر موضعًا رئيسياً يستعمل هو فيها هذه الكلمة . ومراجعتها تشير إلى أنها لم تستعمل استعملاً واسحاً . وعلى هذا نقرأ الصفحة ١٧٥ مايلي :

« انه من الاصوب استبدال كل العناصر غير المحددة جمالياً « بمادة » على حين قد يطلق المرء على الطريقة التي تكتسب بها فاعليتها الجمالية اسم « بنية » . على انه جاء فيما هو تتمة لذلك أن هذا التفريق ليس تفييراً لاسم الزوجين القديمين ، المضمون والشكل . بل انه ينداخل ويتقاطع مع الحدود الفاصلة القديمة .

« فالمادة » تشتمل على عناصر اعتبرت سابقاً عناصر المضمون والشكل على سواء^(٦) . ويشتمل مفهوم « البنية » في ذاته على المضمون والشكل ، هذا اذا تطأها لنتائج جمالية . » ويللي ذلك ايضاً تنتَمة جاء فيها : « إن العمل الادبي يعد على هذا النحو نظاماً تماماً او بنية من رموز وأشارات يخدم غرضاً جمالياً محدداً . »^(٧)

فهذه الجمل التي تشكل كلاً متصلاً تشتمل على ثلاثة مفاهيم مختلفة للبنية . فعلى حين ينبغي ان تكون البنية في الجملة الاولى النمط او الطريقة التي ينبغي ان تكتسب بها العناصر غير المحددة جمالياً « معاليتها الجمالية » فتكون بهذا شيئاً ما يمكن ايجاده بطريقة ما في « المادة » او ان تكون جلاءً اقرب « للمادة » التي ينبغي ان يضفي عليها « وضوها » آخر هو (تلك الفاعلية)، او بمعنى آخر : على حين ينبغي ان تكون الطريقة شيئاً مجرداً بالقياس الى المادة ، او شيئاً غير مستقل في وجوده فان « البنية » (طبقاً للصياغة الثانية) شيء عيني ملموس لأنها ينبغي ان تكون هذه المادة والشكل نفسه في « التنظيم » الخاص الذي يمهد للمادة هذه « الفاعلية » . والحق ان « البنية » هي في مثل هذه الاحوال العمل الفني نفسه ، هذا اذا لم ينطو هذا العمل الفني على اية عناصر المادة غير منتظمة

^(٦) في الفصل السابع من كتابي : « الخلاف حول وجود العالم » ، المجلد الثاني ، الجزء الاول أوضحت أن « هذين الزوجين القديمين » ليسا شيئاً واحداً ، بل عندهما شيء مهم منظو على معانٍ كثيرة .

^(٧) تبدو هذه التحديدات أنها تشير الى ان رينيه ويليك هنا وقف على الشكلين الروس ، ومن الاشياء التي تشير الى ذلك ازدراء التضاد الشكل - والمضمون واستبدال مفهوم البنية بمفهوم « النسق او النظام » System . ويوسفني أني لا أعرف الشكلين الروس الا من طريق غير مباشر ولا أستطيع أن أعيده النظر في شأن هذا المفهوم عندهم بالتفصيل . الا أن لدى الانطباع انه ليس لديهم أيضاً أي مفهوم واضح للبنية .

وغير محددة جمالياً . واخيراً وفي النهاية تعتبر «البنية» «ونظام» «والعمل الفني (الادبي؟)» (كما هي الحال عند الشكليين) شيئاً واحداً^(٨) ومن ناحية أخرى فان البنية ، اذا ، كل ، وليس وضوها غير مستقل في شيء ما . وفي ذلك ينبغي ان يكون العمل الفني في الوقت نفسه نظاماً او نسقاً من رموز ، كما لو ان الاشياء الموصوفة والمصورة في العمل الفني الادبي (من مثل الاشخاص الموصوفين ومصائرهم وغير ذلك) ليست موجودة فيه او انها نفسها .. كانت «رموزاً واسارات» «Zeichen» بطريقة او أخرى . وانه لواضح ان تعاريفات «البنية» المذكورة قليلة الجنوبي مالم يتوضّح مفهوم الفاعلية الجمالية وتلك الطريقة «للتنظيم» .

على ان في كلمة «بنية» المستعملة في موضع آخر من النص تباينات أخرى للمعنى . فعلى الصفحة ١٦٩ ، مثلاً ، تعتبر قرائن العيارات «والبني النحوية» شيئاً واحداً ، وهذه البنى النحوية هي التي ترسم صورة «الطبقة الثالثة» للعمل الادبي . وعلى هذا يساوى هنا بين بنية خاصة وشكل لغوي معين هو تنوع جمل وعبارات متراقبة . فيما من شك في ان المقصود هنا من «البنية» شيء مادي وليس «بنية» لشيء ما .. ولكن من الضروري ان يكون المراد بها في الوقت نفسه كل منظر من أجل فاعلية جمالية؟ ويبدو هذا غير ضروري البتة «الا اذا تم التوكيد انه ينبغي ان يكون «بنية نحوية» . والحق ان هناك اعملاً لغوية كثيرة تظهر فيها قرائن

(٨) طبعي أن دينيه ويليك يستعمل الكلمة «نسق أو نظام» System غير مرة في كتابه لكنه لم يذكرها في فهرس الموضوعات . والظاهر أنه يرى هذه الكلمة شيئاً معروفاً ومفهوماً لا يحتاج إلى توضيح مفصل . على أن الشكليين الروس يفهمون من ذلك شيئاً خاصاً جداً نظير فيه مؤشرات برغسون ، وفي مصطلحه يعني هذا «كلا عضوياً» . انظر : «الخلاف حول وجود العالم» ، المجلد الثاني ، الجزء الاول ، مادة ٤٣ .

عبارات ، من مثل الدراسات والابحاث العلمية . ومن خلال ماترمي اليه الجمل في معانيها ترسم صورة « الطبقة الثالثة » للعمل الادبي ، لكنه ليس من الضروري في اي حال من الاحوال ان تكون « منظمة » من اجل الفاعلية الجمالية .

والظاهر ان هذه الكلمة « بنية » استعملت اما بمعنى آخر يختلف عما هو في الموضع المذكورة آنفا واما انه يعني بها شيء مختلف كل الاختلاف ويحكم الوظائف النحوية يكون في داخل جملة ما كل الجملة نفسها كلاما متربطا ترابطا داخليا يتتيح عنده ارتباط الاجزاء الكلام على « بنية » للجملة لو حذفت هذه البنية لما كانت للمرء صلة بجملة بل تنوع الفاظ غير متربط او متماسك . أما المدى قرينة من قرائن الجمل فيكون هذا الترابط أو السياق مختلفا جدا ، بدءا من وجود الجمل جنبا الى جنب من غير ترابط ومرورا بارتباط معانيها الحر نوعا ما وانتهاء بالحالة التي يكون فيها السياق الداخلي لمعاني الجمل وثيقا جدا بحيث يكون اكمل كلاما محكما ، هنا ، اذا ، يمكن ان تكون الحديث عن « بنية » بمعنى « ضيق وخاص » جدا ، بحيث لا يكون هناك من داع لوجود اي شيء من مثل هذا اربط او الارتباط الداخلي الذي تنشأ عنه فاعلية جمالية للكل .

وبهذا يتبيّن ان هنا هنا علاقة بمفهوم آخر للبنية .

وفي الموضع الذي يجب ان ننظر اليه فيما يلي بعين الاعتبار ؛ وهو الصفحة ٢٠٩ ، بعد « منى » القصيدة « مجمل بناها » .

وفي أثناء ذلك يتكلم رينيه ويليك على « البنية الشعرية المركزية » التي يستدل عليها بالصورة والاستعارة او المجاز وبانرمنز والاسطرورة . وربما لم تكن هذه الاشكال الشعرية شيئا آخر الا ذلك « الاسلوب » الذي تكتسب به المادة فاعليتها الادبية . وهنا بقينا ، اذا ، في جو الشكل

□ القيم والمعايير والبني □

اللغوي للعمل الفني الادبي ، ومن ناحية أخرى يحافظ هنا على انتقال البنية بالفاعلية الجمالية . على ان هذه « البنى » ليست من ناحية أخرى « أسلوباً » أو « طريقة » ، بل هي شكل مثل « الصورة » و « المجاز » نفسه وما شابه ذلك . ولكن حين يكون الحديث أيضاً عن « الصورة » او « الاستعارة » عندها تبدو محتملة تلك الحيشية من القصيدة التي اسميتها في نظريتي في العمل الفني الادبي طبقة « الآراء » . وفي الإمكان ان تكون هنا وهناك وفي كل مكان بني وصور او أشكال صيغت صياغة خاصة(٩) هي في ذاتها لأشأن لها بعد « بالفاعلية الجمالية » ، كما أن هناك بني بالمعنى الذي أدخله رينيه ويليك باديء ذي بدء . فحالات البنى المذكورة على الصفحة ٢٠٩ لا تقرر بعد اذا ما كانت لنا علاقة هنا بنفس المفهوم كما على الصفحة ١٥٧ .

وفي الصفحة ٢٤٢ يعالج هذا « العالم او اكون » الخاص بروائي ما على انه هذه « الحبكة Gefüge وهذه البنية وهذا الكل المتنبضي (Organismus) الذي يستعمل على الحبكة والشخصيات والبيئة وانظرة الى الحياة والجرس » . وكما نرى فانه يختلط هنا استعمال ثلاث كلمات: « حبكة » و « بنية » والكل « المتعضي » . وطبععي ان هذا يدخل على مفهوم « البنية » تغيراً في المعنى . ويجد مختلف نقاد الفن ان يتحدثوا ايضاً في العمل الفني عن الكل العضوي ، على ان هذا ليس الا طريقة كلام غير منطقية ليست قوية بالمعنى الدقيق ولن تبقى طويلاً . ورغم تشابهات معينة لا يمكن لأي عمل فني ان يكون له مثل هذه « البنية » (ومثل هذا البناء الداخلي) شأنه في ذلك شأن حي متعرض، لا شيء الا لأن بناء الاخير يطابق العمليات التي تتم فيه ، على حين لا يوجد في العمل الفني اية عمليات تحافظ عليه . هذا وان كلاً او متعضاً Organismus لا يبرّر اي « نمط »

(٩) انظر تحت : حاشية رقم ١٣ .

قد يمنحه فاعلية جمالية . ولكن اذا جاز استبدال « البنية » ، « بالكل » فلا يمكن ان يكون لكلمة « بنية » ذلك المعنى الذي اضفاه عليها رينيه ويليك اما كيف اجيء تطبيقها على ما يسمى « عالم الروائي » ، وهو مفهوم غامض جدا ، فان هذا من شأن مؤلف « نظرية الادب . » ويتواءل الحديث عند رينيه ويليك عن « البنية » في سياق الكلام على مسألة الاجناس الادبية . في الصفحة ٢٥٦ وما يليها يقول ويليك : « تقسم نظرية الاجناس الادب وتاريخ الادب وفق نماذج مميزة للادب خاصة بالنظام او البنية . » ولا اريد ان اطرق الى الشروح الفريبة المسهبة التي يشير اليها في اثناء ذلك . ولكن ليست « البنية » ، على اية حال ، بمعنى المحدث « نظاما » Organisaton ان «بنية» بمعنى المشار اليه يمكن ان تكون على اكثـر تقدير نتيجة « النظام » او « تنظيم » ؟ ولكن ليس كل نظام يؤدي الى « بنية » بهذا المعنى .

ولو أراد المرء ان يربط كلا المفهومين « النظام » ومفهوم « البنية » لكان ضروريا جدا توسيع مفهوم « البنية » .

ويستعمل رينيه ويليك في سياق تأملاته وافكاره كلمة « بنية » من أجل اجناس أدبية أخرى جديدة دائما . فعلى الصفحة ٢٤٧ ، مثلا، يسمى « الموضوع » « البنية السردية » ، ونقرأ في الصفحة ٢٦٥ : « ان الشكل الذي يلي المقطع الشعري والوزن في أعلى مستوى ينبغي ان يكون البنية وهو مثلا نوع خاص لبناء احداث الرواية . » ونقرأ على الصفحة ٢٨٢ : « ان البنى الجمالية عند مثل هؤلاء الشعراء هي على غاية من التتعقيد والفنى بحيث انها تشبع طاقة الاحساس لعصور متعاقبة » .

« بنى جمالية » ؟ – لم يرد ذكر هذا الى الان، لأن البنية بمعنى الذي تم ادخاله باديء ذي بدء هي الطريقة التي تكتسب بها عناصر غير محددة

□ القيم والمعايير والبني □

جمالية وخاصة بالمادة فعالية جمالية ، ولكن لم يكن المقصود بذلك أنها نفسها ينبغي أن تكون بطريقة أو أخرى « جمالية » .

وبعد ادخال أو احداث « البنى الجمالية » كان لابد للمرء من أن يميز بين بني جمالية وبين غير جمالية . ولكن ليس بواضح ماذا ينبغي أن تكون هذه البنى الجمالية لشعراء معينين ، وعلى هذا ليس في وسع المرء ان يقرر ما اذا كانت جملة رينيه ويليك المقتبسة والمستشهد بها ستدوم طويلا أم لا .

وأخيرا نقرأ على الصفحة ٢٩٠ : « وكما أثبتنا في موضع آخر فإن عملا فنيا وحيدا لا يبقى على مجرى التاريخ بلا تغيير . والحق أن هناك هوية جوهرية البنية بقيت نفسها على مدى الازمان كلها . على ان هذه البنية ديناميكية ، فهي تتغير في سياق التاريخ ... »

ولقد تبحرت منذ سنوات في هذا الموضوع (انظر : العمل الفني الادبي ، الفصل الثالث عشر ، ص ٣٥٣ - ٣٨٠) واعتقد ان رينيه ويليك لم يأت بأي شيء جوهرى جديد في هذا القول . وعلى هذا يبدو لي انني فهمت الامر الواقع الذي يرمي إليه فيما صحيحا . ولدي ان أقول على ماتعود في الحقيقة تلك « البنية » البافية نسبيا . والحق انه ليس الا العمل الفني الادبي بصفته شكلًا تخطيطيا بحيث ان كلمة « بنية » تكتسب الآن معنى جديدا ، ولا يجوز ان تفهم بمعنى « النمط او الاسلوب » الذي تكتسب به عناصر المادة غير المحددة جماليا فاعالية جمالية . »

وهناك أعمال فنية أدبية جيدة ورديئة ، منها ماله في الحقيقة « بنية » خاصة تصبح بها أعمالا فنية خالصة اصيلة وتصير الاساس لأشياء مادية جمالية ، وهذا يعني أعمالا فنية تتميز ببناء محكم في الداخل حيث لا يجوز حذف اي شيء وحيث يسبب تعديل العناصر الافرادية تحولا في العناصر

□ القيم والمعايير والبني □

الآخرى (المتبقية) (فيما لو كان هذا ممكنا) وحيث لا يمكن الاستفهام أي شيء لأن كل شيء أساس لانواع او نوعيات ذات قيمة جمالية ولانواع جمالية للقيم ، والى جانب هذا هناك اعمال فنية يكون فيها البناء غير محكم ويغيب فيها التماسك في المبنى ، تماسك الارتباط الداخلي المعاصر ويستغنى فيها عن عناصر مختلفة بهذا المعنى بحيث يمكن حذفها من دون ان يتغير بذلك أي شيء في التعددية الصوتية لانواع القيمة الجمالية . على ان الاعمال « الجيدة القيمة » والاعمال « الارديئة » على سواء ستبقى في بناها التخطيطي ذلك لأنها أبقيت على هيكل بناها دون تغيير نسبيا مع أنها تعانى من تحولات مختلفة في التاريخ وفي التجسيدات المتعددة . ان معنى « بنية » لا يشترك عند ويليك في الموضع المستشهد به أخيرا مع المفهوم الذي استعمله في البداية الا قليلا .

وكما يرى المرء فاز رينيه ويليك يفهم « البنية » في موضع من النص تقريبا فهما مفایرا وانه ان الصعب ادراج المعنى الذي ادخله رينيه ويليك اصلا في كل هذه الموضع من دون الابقاء بذلك على جمل مغلوطة بشكل ملحوظ او حتى منافية لعقل .

على أنه يهمنا ما يقوله رينيه ويليك عن المعاير والقيم والبني (11) .
وانه على الأقل لمحتمل أن تكون المسألة عند رينيه ويليك مسألة قيم جمالية، ليس الا ، (مع أنه يتكلم عن قيم بعامة) .

ومن المعاني المختلفة التي تحظى بها كلمة « بينة » عند رينيه ويليك يجب الا نضع في اعتبارنا الا ذلك المعنى الذي ذكره وأشار اليه باديء ذي

(11) فيما يلي نتجاوز نحن ما يقوله رينيه ويليك عن البنية ، على أننا نعني بعض جوانب البنى المتميزة التي طافت بذهن مختلف الباحثين عند استعمال هذا المفهوم (ومن بينهم أيضا الشكليون الروس ، لاسيما تومياتوف حين تكلم عن « النسق » او « النظام » System .

□ القيم والمعايير والبني □

بدء (على الصفحة ١٧٥) . اذ ان هذا المعنى فقط يشير الى العلاقة بين «البنيّة» والقيم (الجمالية) . وطبعي انه ليس هناك الا قليل من الفائدة في ايضاح وتقليل جملة رينيه ويليك المنظور فيها ، ذلك لأن رينيه ويليك لم يوضح الفاعلية الجمالية العمل الفني (الادبي) او «المادة»؟ ولا تلك الطريقة او ذلك النمط الذي تكتسب به عناصر المادة هذه الفاعلية . وحتى الافكار والنظارات الخاصة حول «البنيّة» ، كل بنيّة على حدة ، في العمل الفني الادبي تقدم لنا القليل من المادّة لفهم «البنيّة» .

وعلى هذا فانه لصعب ضبط مسألة العلاقة بين البنيّة ونقيمة الجمالية عند ويليك وجعلها في قبضة اليد .

فما هي عناصر المادة «غير المحددة جمالياً» وبأي معنى ينبغي ان تكون غير محددة جمالياً^(١٢) هذا هو الشيء الفامض في المقام الاول . فهل يعني هذا أنها لا على نحو سلبي ولا على نحو ايجابي ذات قيمة (على حين ان هذا التمتع بالقيمة سيكون صفة مميزة ينبغي ان تفتقدها العناصر الخاصة بالمادة) ام أنها فقط «ليست فعالة جمالياً»؟ وفي كلتا الحالتين فإنه يصعب الفهم كيف وبما ينبغي ان تصبح هذه العناصر غير الفعالة جمالياً ذات فعالية جمالية . ولسوف يقول رينيه ويليك ، ولربما ايضا الشكليون الروس ، أنها ستتصبح فعالة جمالية بوساطة «البنيّة» . وما من شك في ذلك ، لكن اي نمط او اسلوب هو ذلك النمط او ذلك الاسلوب الذي سيتيح لها ان تكتسب هذه الفعالية؟ وفي امكان المرء ان يحاول القول ان كل عنصر مادي هو في ذاته غير فعال جماليا . فالعناصر المادية لا تكتسب هذه الفاعلية الا حين يكون لها وجودها في العمل الفني (الادبي)

(١٢) طبعي أن مفهوم «المادة» Stoff ايضا يصبح بذلك غير محدد في الحقيقة عند رينيه ويليك (وكذلك ايضا عند الشكليين الروس) . ولسوف يسر المرء لو انه ثقى على الاقل بعض الامثلة عن المادة في العمل الفني الادبي .

في تنوع ما . ولكن هل تكتسب هذا في كل تنوع ؟ ما من أحد سيدعى هذا اما في تنوع تنتقى فيه انتقاءا خاصا واما في تنوع تترتب فيه على نحو خاص ، واخيرا ، حين يكون كلاهما موجودا ، اي « الانتقاء » الخاص « الترتيب » المناسب . واذا ما عرف المرء اتجاهات الشكتين المعروفة وراعى ان رينيه ويليك كثيرا ما يتكلم عند استعمال الكلمة « بنية » عن « البناء » و « التنظيم » وما شابه ذلك ، ففي امكان المرء ان يتوقع ان على المرء ان يقول ان « البنية » ، وهذا ترتيب لتنوع عناصر غير فعالة جماليا ، تصبح نتيجة لذلك « فعالة » « جماليا » . وبما ان هذه العناصر كلها ينبغي ان تكون غير فعالة جماليا فليس للتحديد الكيفي لهذه العناصر اي دور في اثناء ذلك . وانه ليبدو مربحا كل الريب اذا كان سينتتج عن ذلك ان اختيار العناصر المادية سيكون غير ذي قيمة في اثناء ذلك . وسنعتبر هذا على التو . ولكن ما المقصود من « ترتيب » العناصر والظاهر ان هذا ليس الا مجمل العلاقات بين العناصر التي تدخل ضمن التنوع المذكور ، على انه يمكن ان تكون عند تنوع العناصر نفسه « ترتيبات » مختلفة ، او بمعنى آخر ، موجودات مختلفة العلاقات ، على أنه لا يوجد دائما وأبدا الا عدد محدود من مثل هذه الترتيبات الممكنة . ولكن ما ان يتغير تركيب تنوع لعناصر حتى تظهر امكانيات أخرى للتترتيبات . وعلى هذا يتضح ان مجمل الترتيبات الممكنة وقف على اختيار العناصر ، وبذلك تكون ايضا وقفا على التحديد الكيفي لهذه العناصر . ومهمما يكن فانا نعرض الى احد مفاهيم الشكل الممكنة المختلطة مع بعضها عادة حين نتكلم عن عناصر تنوع ما وعن ترتيبها . ولقد ميزت وحللت هذه المفاهيم (في علاقتها المتبادلة مع مفاهيم المادة) في موضع آخر (١٢) أما « البنية »

(١٢) انظر : « الخلاف حول وجود العالم » ، المجلد الثاني ، الجزء الاول ، الفصل السابع . ويبدو أن « البنية » ويليك تؤلف حالة خاصة لذلك « الشكل » الذي حولت ان أحدهما هناك تحت رقم (٦) .

□ القيم والمعايير والبني □

بمفهوم ويليك فليست ترتيباً كييفياً لعناصر مادة غير محددة جماليًا . إذ أن عليها أن تحقق شروطاً معينة لكي تتوصل إلى فاعلية جمالية للعناصر المرتبة («المنظمة») . وعليها ، إذا ، أن تكون ترتيباً خاصاً لعناصر مختارة على نحو خاص . (١٤) على أنه مجال القول كيف يمكن تحديد هذه الخصوصية وتحولاتها الممكنة مالم يتم التعمق في دراسة الفاعلية انجمالية في طبيعتها وتحولاتها الممكنة . وعند الحديث عن البنية ونمادمة في العمل الفني (الادبي) فإن لنا علاقة بعبارة قد نستطيع أن نصطنعها في الحيرة ، في أول تعرّض المشكلة كلّه والتي هي في الحقيقة معقدة جداً ، على أنها من الناحية العلمية قليلة المعطاء وغير منتجة .

ويتعلق بهذا إننا لا نعرف أيضاً كيف يجب أن يفهم المرء عند رينيه ويليك العلاقة بين القيمة (الجمالية) والفاعلية الجمالية (١٥) . فهل

(١٤) أغلب الذين أن حقيقة الحال أنه حالما تكون المسالة مسألة تشكيل العناصر للمعلم الغني يجب أن تنتقل هذه العناصر إلى مختلف القرآن والسيارات الوثيقة الصلة التي ينبع منها ان تحديدها المتداول وطريقة لقيتها يتغيران تغيراً جوهرياً . ولا أجد الكلام أيضاً على «العناصر» كما يفعل ويليك . على أن هذه مشكلات وقضايا لم تقرب منها نظرات ويليك وأبحاثه على الأطلاق ، مع أنه المنظور لا ينفع إلا هنا على ادراك أعمق للبنية بالمعنى المأمور بالحسبان .

(١٥) يكاد يتكلم رينيه ويليك دائمًا وأبداً على «القيمة» فقط . وبما أن المسالة مسألة قيم تعتبر على نحو أو آخر بالارتباط بالعمل الفني (الادبي) فلا ينبغي الكلام على القيم الجمالية فحسب ، بل على القيم الفنية أيضًا ، وتمييزها عن بعضها البعض : لاسيما حين يبرز السؤال عن العلاقة بين القيم و «البنيّة» أو الفاعليات الجمالية . انظر في هذا الصدد مقالتي :

«القيم الفنية والجمالية» ، في : مجلة علم الجمال البريطانية ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، ١٩٦٤ .

□ الفيـم والـمعـايـر والـبـنـى □

«الـفـاعـلـيـةـ الـجمـالـيـةـ»ـ وـالـقـيـمـةـ (ـ الـفـيـمـ)ـ ؟ـ شـيـءـ رـاحـدـ ،ـ اـمـ هـلـ
الـقـيـمـةـ (ـ الـجـمـالـيـةـ)ـ الشـرـطـ لـالـفـاعـلـيـةـ الـجمـالـيـةـ القـائـمـ عـلـىـ الـعـمـلـ الـفـنـيـ نـفـسـهـ
اـمـ هـلـ هـذـهـ الـفـاعـلـيـةـ هـيـ اوـلـاـ شـيـءـ يـكـوـنـ الـقـيـمـةـ (ـ الـفـيـمـ)ـ ؟ـ الـجـمـالـيـةـ ؟ـ)
اـيـ الشـرـطـ (ـ الـفـرـوـرـيـ)ـ ؟ـ الـكـافـيـ ؟ـ)ـ لـالـقـيـمـةـ (ـ الـفـيـمـ)ـ ؟ـ وـفـيـ الـحـالـةـ الـلـاـوـنـىـ
سـتـكـوـنـ الـبـنـىـ اوـ (ـ بـنـيـةـ الـعـمـلـ الـفـنـيـ اوـ الـمـادـةـ فـيـ الـعـمـلـ الـفـنـيـ)ـ بـالـمـعـنـىـ
الـمـنـتـقـىـ ذـلـكـ اـشـيـءـ الـذـيـ يـشـتـرـطـ الـفـاعـلـيـةـ الـعـبـمـالـيـةـ (ـ الـمـادـةـ اوـ لـلـعـمـلـ
الـفـنـيـ اـكـامـلـ)ـ .ـ اـمـاـ فـيـ الـحـالـةـ ثـالـثـةـ فـتـبـدـوـ الـبـنـىـ اـنـهـ شـيـءـ وـاحـدـ هـيـ
وـ الـقـيـمـ (ـ الـفـيـمـ)ـ ،ـ وـفـيـ الـحـالـةـ ثـالـثـةـ سـتـكـوـنـ شـرـوـطـاـ مـباـشـرـةـ تـقـيمـ
(ـ الـجـمـالـيـةـ)ـ .ـ

فـأـيـةـ حـالـةـ مـنـ الـحـالـاتـ ثـلـاثـ خـطـرـتـ بـبـالـ رـبـنـيـهـ وـبـلـيـكـ ؟ـ وـبـماـ انـ
جـهـازـ مـفـاهـيمـ غـيرـ دـقـيقـ فـلـيـسـ مـنـ السـهـلـ الـاجـابـةـ عـلـىـ ذـلـكـ .ـ وـلـكـ اـمـنـ
الـمـكـنـ اـنـ يـسـاعـدـنـاـ اـدـعـاـءـ اـنـهـ لـاـ يـوـجـدـ اـيـةـ بـنـىـ خـارـجـ الـقـيـمـ (ـ وـالـمـعـايـرـ)ـ ؟ـ.
وـلـكـ ماـذـاـ يـعـنـيـ هـذـاـ «ـ الـخـارـجـ»ـ فـيـ هـذـهـ الـحـالـ ؟ـ

هـلـ يـعـنـيـ «ـ غـيرـ مـمـائـلـ»ـ اوـ «ـ غـيرـ باـطـنـ»ـ اوـ «ـ مـعـارـضـةـ اـحـدـهـماـ
اـلـآـخـرـ»ـ اوـ «ـ اـنـهـ لـاـ يـشـكـلـ كـلـاـ»ـ ؟ـ وـكـمـاـ نـرـىـ فـانـ لـدـنـاـ تـفـسـيرـاتـ مـمـكـنـةـ مـخـلـفـةـ
«ـ لـعـلـةـ»ـ «ـ الـخـارـجـ»ـ وـ «ـ الـلـاخـارـجـ»ـ اـيـضاـ .ـ

وـحـينـ تـقـبـلـ بـالـتـفـسـيرـ اـلـوـلـ فـسـيـكـونـ لـلـجـملـةـ الـتـيـ مـفـادـهـ اـنـهـ لـاـ يـوـجـدـ
اـيـةـ بـنـىـ خـارـجـ الـقـيـمـ اوـ كـمـعـايـرـ نفسـ معـنىـ اـنـ الـبـنـىـ وـالـقـيـمـ اوـ الـمـعـايـرـ اوـ
كـلـاـهـمـاـ مـعـاـشـيـ وـاحـدـ .ـ عـلـىـ حـينـ يـنـبـغـيـ القـولـ بـمـطـابـقـةـ الـقـيـمـ وـالـمـعـايـرـ اـيـضاـ
فـيـ الـحـالـةـ الـآـخـرـةـ ،ـ وـقـدـ لـاـ يـرـيدـ رـبـنـيـهـ وـبـلـيـكـ ذـلـكـ .ـ وـلـكـ لـنـضـعـ الـمـعـايـرـ
جـانـبـاـ وـنـقـتـصـرـ هـنـاـ عـلـىـ الـقـيـمـ وـالـبـنـىـ فـقـطـ .ـ فـهـلـ اـلـمـسـأـلـةـ عـنـدـ رـبـنـيـهـ وـبـلـيـكـ
مـسـأـلـةـ مـطـابـقـةـ بـيـنـ الـقـيـمـ الـفـنـيـ ؟ـ وـالـجـمـالـيـةـ ؟ـ وـالـبـنـىـ ؟ـ وـلـكـ حـتـىـ اوـ قـامـتـ
هـذـهـ مـطـابـقـةـ سـيـكـونـ تـحلـيلـ بـنـىـ الـعـمـلـ الـفـنـيـ (ـ مـادـةـ عـمـلـ فـنـيـ ؟ـ)ـ نـفـسـ

□ القيم والمعايير والبني □

تحليل القيم (الفنية ؟ - الجمالية ؟) . وانه لضعف احتمالا ان هذه المطابقة تسمح بالقول بها (حسب رينيه ويليك أيضا) . وما الغاية ، اذا ، من بناء هذين المفهومين المختلفين ؟ . وعلى المرة ، اذا ، ان يفهم هذا « الخارج » على نحو آخر . وقبل ان اتطرق الى التفسيرات الاخرى المذكورة سابقا الخاصة بهذه الكلمة نحاول باديء ذي بدء ان نقرأ جملة ويليك بهذه الطريقة : حينما لا توجد قيم (معايير) لا توجد أيضا بنيتها . او : لا توجد أيضا بني الا حيث توجد قيم .

الا يعني هذا في مثل هذه الحال ان المعايير واقيم الشرط الشروري للبني ؟ او بكلمة أخرى ان البني لها أساسها الجوهرى في القيم ؟ .

ولا يقول رينيه ويليك اي نوع من القيم هو الموضوع ، وأغاب الظن ان المسألة مسألة قيم جمالية . ولكن او كان علينا ان نبحث في العمل الفني نفسه عن موضع هذه القيمة لما يبقى الا عناصر المادة . ذلك لأن البني نفسها مستحيلة في الوقت الراهن . اذ انه يمدو، حسب اوضاعات ويليك والنظريين أمثاله ، أنه لا يوجد في العمل الفني الادبي شيء اخر الا العناصر المادية « والبني » . فاذا كان من شأن « القيم » ان تكون الأساس الضروري للبني فليس لنا الا القول : ان هذه القيم تشتمل عليها المادة فالمادة ذاتها ليست شيئا آخر الا تلك العناصر غير المحددة جماليا التي ذكرها رينيه ويليك . وبما أنها غير محددة جماليا فلا يمكنها ان تكون ، على ما يبدي ، مركز القيم (الجمالية ؟) . وبذلك ، ومن جهة نظر ويليك نفسه لامجال للابقاء على الادعاء أن القيم (او المعايير أيضا ؟) هي الأساس المادي الضروري « للبني » .

ومن حيث انه ينبغي القبول بوجود القيم (الجمالية) في العمل الفني الادبي قبولا مطلقا فلا يبقى لنا حل آخر الا ان نعترف بأن « البني » هي

على عكس ذلك ، وخلافاً لرأي ويليك ، الشرط الفروري ؟ الكافي ؟ للقيم الجمالية) .

وانه لسؤال آخر هل هذا هو الحال عند كل « البنى » ، وهل تكفي « البنى » . وفي مثل هذه الحال تبقى المسألة أيضا معلقة وهي مسألة ما اذا كانت هذه القيم القائمة في « البنى » والفاعلية الجمالية العمل الفنى شيئا واحدا ، ام أنها وقف على هذه الفاعلية ، ليس غير . وانه لسؤال آخر أيضا كيف تنبثق هذه القيم من هذه الفاعلية ، وهو سؤال لا يجد المرء اي جواب له في شروح رينيه ويليك وفيما يعرض له ويحصل فيه . وفي أثناء ذلك يجب المراعة ان هذه الفاعلية الجمالية هي فاعلية يجب ان تستهدف شيئا ما ولا سيما المتلقى الجمالي بحيث يكون لهذا المتلقى ايضا دور ما او يجب ان يكون له دور ما ، ولكن اي دور ؟ – وهذا ايضا ليس ممكنا في حاليا .

وبناء على نظرات رينيه ويليك يرى المرء انه محال الوصول الى حسم واضح لهذه المسائل الاساسية المختلفة . ولكن كيف يمكن الاجابة على هذه المسائل ايضا فانه مؤكدا انه حين ينبغي ان تكون « البنى » الشرط (الضروري ؟ – الكافي ؟) للاعمال (الجمالية) الخاصة بالعمل الفنى ، فلا بد ان يكون ممكنا ايضا الانتباه باديء ذي بناء الى « البنى » ومن ثم البحث عن أساسها في الجوانب غير المحددة جماليا ، ومن جهة اخرى اختبار تحولاتها المتعددة ودرتها على تنسيط الفاعلية الجمالية ، وأخيرا لابد ان يكون ممكنا ايضا أن يبحث المرء عن نوعية القيم (الجمالية) التي يمكنها ان تؤدي اليها عند الضرورة او تستطيع ان تظهرها وتكشف عنها . وكل هذه الابحاث والدراسات ستكون نفسها وصفية ووظيفية ، كما سيعرف رينيه ويليك لامحالة ، لكنها ، على اية حال ، لن تكون اية

□ الفيم والمفایر والبني □

تقويمات (يطلبها مني رينيه ولينيك ، كما يبدو) . ويجب القيام بهذه الابحاث من دون ان يهتم المرء بما اذا كانت هذه « البنى » ستؤدي في نهاية المطاف الى قيم ايجابية ام سلبية . وسيكون هذا نفس الطريق الذي سلكته انا في كتابي « العمل الفني الادبي »، من دون ان يسبق لي ان اذاعته اني انجزت العمل كله . على اني لا استطيع القول ان رينيه ولينيك تقدم خطوة واحدة في ايضاح العلاقة بين « البنى » والقيم (الجمالية) ، كما ان نقده للطريقة التي عالجت بها القضايا ليس مسوغا . وعملي اية حال ام ينجح تعلييل نقده الذي كان ينبغي ان يكون في الجملة التي عالجت هنا(١٦) .

صلاح حاتم

جامعة تشرين - كلية الآداب

اللاذقية



(١٦) فيما يتعلق بصحة المأخذ التي عاها علي رينيه ولينيك انظر ، المقدمة للطبعة الثالثة لكتابي « العمل الفني الادبي » .

موقع المؤلف في أدب القرن العشرين

نيكولاي أناستازيف
ت : شائرد يب

في رسائله لعقمي الخمسينات والستينات من القرن الماضي ، حاول جوستاف فلوبير وباصرار اقناع مراسليه ، وفي المقام الاول ، اقناع نفسه ، أن الروائي « ليس له حق التعبير عن رأيه في أي شيء مهما يكن » (١) .

وتبيّن رسائل تشريحوف في ثمانينات وتسعينات القرن ذاته ان فكرة فلوبير عن « تجرد الكاتب » كانت فكرة حميمة لديه : « حين تصوّر قليل الحظ وعديم الموهبة وتريد استشارة شفقة القارئ ، حاول ان تكون بارداً بقدر ما تستطيع ... » (٢) ويقول أيضاً : « على الكاتب الا يحاكم شخصياته أو الاشياء التي يتفوّهون بها ، انما عليه ان يكون شاهداً متجرداً ليس إلا » (٢) .

ومن الواضح في تعليقات هنري جيمس على رواياته وقصصه انه كان يكافح على النيل من أجل اتخاذ موقع الغربة (٣) *Estrangement* تجاه شخصياته والوضعيات الموصوفة .

(١) بمعزل عن المعنى الاعتبادي والمأثور لهذا التعبير ، فإنه يستخدم للإشارة إلى مفهوم الاغتراب حين يفصل المتلقي ، أو حتى الكاتب ، نفسه انتقامياً عن العمل بدلاً من أن ينساق وراء مضمونه الوعظي - ٣ - .

□ موقع المؤلف في أدب القرن العشرين □

جميع هذه التوكيدات ، والنداءات والمقديمات النظرية (المسندة ، بالطبع ، بتجارب ابداعية حية) تشكل منظومة تختلف بصورة ملحوظة ، في بعض عناصرها الاساسية، عن المبادئ الكلاسيكية في الكتابة القصصية.

وعلى سبيل المثال ، فإن سرفانتس ، والذي تدشن أعماله تاريخ الرواية الاوربية الحديث ، أقام تماساً مباشراً مع القارئ منذ الاضطر الاولى في دون كيشوت ، شارحاً في الاستهلال موقفه من فارس المانشا . أما تولستوي فلم يكن ليتورع عن قطع سياق الفعل Action لكي يلقي مواضعه الاخلاقية ، وحتى دوستويفسكي ، وعلى الرغم من جمالياته الديمقراطية في جوهرها ، فإنه لم يكن ليتنفر من التقييمات الاخلاقية المباشرة .

اما السرد المتجدد (كما وصفه فلوبير وتشيخوف) أو الدرامي واشهدي (على حد تعبير جيمس) فهو سرد ينأى بنفسه عن مثل هذه المباشرة .

لقد اعترف شيرود ود اندرسن بأنه قرأ تورغنيف مرة بعد مرة ، ولقد ثبت أن في « مذكرات صياد » خبرات لا تقدر بثمن بالنسبة المؤلف « واينيسبرغ ، اوهايو ». بينما أن هذا الاخير ما كان ليكتب أبداً مثل هذه العبارة : « على الرغم من نفوري من أركادي بافلوفيتش ... »⁽⁴⁾ . فالمؤلف في أعماله ، يحجم عن الظهور علانية بين الشخصية والقاريء . ونحن نعلم أن فوكنر كان معجباً بقدرة بلزاك على خلق عالم فني متكامل ، وانه اتبع على نحو واعٍ النموذج الكلاسيكي في الملاحة الإنسانية . ولكن فوكنر ما كان ليكتب أبداً : « إن البخل الشديد الضروري لا ولئك الذين يبغون شق طريقهم في هذه الدنيا قد صار عادة حيالية متصلة بالنسبة لغوريوت »⁽⁵⁾ . فشخصيات فوكنر تكشف عن « بخلها الشديد » بنفسها ، دون أي مساعدة من المؤلف ، فتدفع القاريء إلى اتخاذ موقف معين حيالها .

ما يهمنا هنا ليس الذات الابداعية لكاتب ما ، حتى و او كان كاتبا عظيما، وإنما التأثير الذي يمارسه تقليد ما ، مهما يكن هذا التقليد فتيتاً. فعند منقلب القرن عملت تصورات معينة على صياغة مركب كامل من الأفكار التي شكلت أساسا للرواية «الموضوعية» او «الDRAMATIC» في القرن العشرين مع عدد كبير من وسائلها التعبيرية المنظمة . ففي حين كان السرد القديم بضمير المتكلم « أنا » (عند ديفو ، مثلا) عرفاً مطلقا لا يكاد يخفي المؤلف كلياً الحضور ، فإن إلـ (أنا) في الروايات المتأخرة منعقد من وصاية المؤلف الصريحة – وهو في الحقيقة « أنا » الشخصية . لكن اختيار شكل السرد (ضمير المتكلم او ضمير الغائب) ليس بالامر المهم كثيراً على اية حال ، ذلك ان المؤلف ، حين يقول « هو » ، فإن هذا إلـ (هو) يعطي حرية كاملة في التعبير دون اية تعليقات من قبل المؤلف – الا ان وجهات نظر هذه الشخصية قد تكون مشوهة على نحو مقصود لاسبيل الى الشك فيه (قارن ، مثلا ، طبل الصفيح لغونترغراس ، او الجلف لهنريش بول ، او كاتش ٢٢ لجوزيف هيلر) .

لقد افترضت عملية اضفاء الدرامية على نشر القرن العشرين شكل الكتابة المسرحية الحرافية في بعض الأحيان . وهكذا فإن شكل السرد في يوليسيز يبدو كما لو أنه يتحول إلى جنس أدبي آخر بين الفينة والفينية: ثمرة مقاطع كاملة في الرواية مكتوبة وكانها مسرحية . أما رواية فرانسز سكوت فيتزجيرالد الباكرة « هذا الجانب من الجنّة » فهي مقسمة إلى مشاهد مكتملة بحد ذاتها (« حادنة الفتاة الرايعة » ، « بطل على الموضة » ، الخ) ، في حين أن بداية الجزء الثاني مكتوبة بأسلوب الدراما المحسن .

وكان من الطبيعي أن تترافق التغيرات في الوسائل الفنية بجدالات نقدية صاحبة . وكثيراً ما كانت هناك ، إلى جانب المحاولات المشمرة في تفسير الظواهر الجديدة ، وجهات نظر أبعدت النقاش عن جوهر المشكلة

□ موقع المؤلف في أدب القرن العشرين □

بدلاً من أن تدعيه منه . ولعل وجهات النظر هذه قد صيفت باشارة الانكال تطراً من قبل فوردمادوكس فورد ، الناشر والناقد البريطاني ، الذي يعتقد أن اختفاء المؤلف هو السمة الابرز في الرواية الحديثة^(٦) .

وبغير المعنى المجازي وحده لا يمكن لنا أن نؤوّل هذه العبارة بصورة طبيعية ، أما حين نزور لها حرفياً ، فإنها تواجه في الحال مقاومة شديدة مصدرها الممارسة الحية للفن الادبي .

ان ما ألح عليه فلوبير باصرار شديد من موضوعية علمية، وتجدد ، وغياب للمصلحة الشخصية لا يعني أبداً فتور الشعور الأخلاقي ولا التأمل السلبي لما في الواقع من صور سريعة الزوال . فخلف الهدوء الظاهري لهذا الفنان كانت تخفي معاناته العميقه الناجمة عن دناءة اسلوب الحياة البرجوازي ، وخلف اندقة البذلة غاية الجهد والعناء في التعبير عن الانفعالات التافهة والافكار البائدة لدى الشخصيات ، يمكن تمكن كامل من جوهرها الانساني . ولقد ادرك فلوبير تماماً انه من دون هذا التمكّن فان الفن ذاته يختفي : « ان لم استطع انجز اي شيء الى الان ، وأن كان كل ما كتبته فارغاً ومسطحاً ، فذلك ببساطة لأنني لم ارتعش لمشاعر شخصياتي »^(٧) .

وحتى هنري جيمس الذي عمل جاهداً في « طريقة المشهدية » . فإنه كان يختار إبيزوداته^(*) Episodes ويرتبها بصورة واعية مقصودة على نحو تحدث فيه تأثيراً اخلاقياً على القارئ .

(*) الابيزود : في الاصل هو ذلك الجزء من تراجيديا اغريقية قديمة) الواقع بين اغتيتين كورسيتين .

ويمكن ان اليوم تميّز معنيين لهذا التعبير : ١ - حدث أو حادثة ضمن سرد أطول، ضمن استمرار ، ٢ - التقسيم الذي يخضع له عمل متسلسل . - م - .

وبالطبع ، فان فورد لم يكن غافلا عن كل هذا ، بل وكان يلح دوما على أهمية الجهد « الوعي » ، أي جهد المؤلف ، مستمدًا استنتاجاته بمعظمها من تحليله نشركونراد (الذي كانتأثير فلوبير وجيمس عليه حاسما) . ولعل ما في جدالات فورد من قطعية صارمة ومتطرفة ان تكون ناجمة الى حد بعيد عن كراهيته لما ياجمه التقليد.

وعلى أية حال ، فان المشكلة هي ان الاجزاء الحقيقة من الظاهرة مدار النقاش قد ضاعت في الالاعيب اللغوية المتقدة . ذلك أن « موقع المؤلف » ليس مسألة شكل ، تما انه ليس مسألة تقنية الكتابة ، كما يزعم فورد إثباته – وانما هو مبدأ في التفكير الفني . وتلك مشكلة بالغة التعقيد والحساسية في فن القرن العشرين . والحوار الخصب الذي بدأ آنذاك يتواصل الى اليوم . ولنقل بوضوح ، ان موضوع الخلاف ليس غياب المؤلف رانما معنى بشكل حضوره ، ليس اختفاء موقع المؤلف وإنما طبيعة هذا الموقع ، وبالتالي ، فان موضوع الخلاف هو جوهر التاريخ الحديث ذاته ، ونمط ومقصد الشخصية الإنسانية في القرن العشرين .

* * *

كثيرا ما يُؤكّد منظرو الحداثة Modernism ، سواء منهم القدماء أم الجدد ، أن ماتمتاز به الحداثة على الفن الواقعي هو ان هذا الأخير ميال الى الانصراف واشاحة الوجه عن أوجه الحياة الخشنة الناسية ، خالقاً أوهام نظام حيث تحكم الفوضى المطلقة .

بيد أن تهمة الخداع هذه ، تهمة سخينة ، بالطبع . فرواية « قلب الظلام » لكونراد ، و « المأساة الاميركية » لدرایزر ، و « القصص الاياسكية الفصيرة » لجاك لندن ، و « النار » ليهري باربوس ، « والشعب » الثاني والاربعون » لجون دوس باسوس ، و « وداعا للسلاح » لهمغواني جميعها أعمال مختلفة جدا ، لكنها جميعا أيضاً متفوقة على « يوليسيز »

لجويس ، أو السيدة دالواي لغير جينيا وولف أو المحاكمة لكافكا من حيث معانجتها الجسورة للعصر ، ولتدفق الزمان المتسارع بشدة والذى يواصل تحدي الإنسان بطارئه ومستبداته . وهي متفوقة أيضا لأن العصر ينبشق هنا كقوة واقعية بسمات يمكن ادراها وليس تقوة مبهمة ضاربة تدمير كل ما هو حي على وجه البساطة .

صحيح أن الكتاب الواقعيين ، باحساسهم المأساوي بانحلال وتفسخ القيم السابقة ، يختبرون ويبحثون عن سبل متنوعة لترميم السلسلة التاريخية واحياء شخصية الانسان . لكن هذا ليس دليلا على تعزية النفس بأي حال من الاحوال ، كما يزعم الحداثيون . وانما هو تجل للشجاعة - شجاعة الايمان السامية بالحياة والانسان . هذا الايمان الانساني الذي يتقاسمها فيما بينهم فنانون يختلفون في تأويله اختلافا أساسيا في بعض الاحيان .

« الى انجحيم بكل رذائل الانسان ، وبكل فضائله ، أيضا - فليس ذلك هو ما يحبب إلى الانسان ويجعله ذا شأن ، ان ما هو عزيز لدى هو ارادته في ان يحيا ، ورغبتة العنيدة الرهيبة في ان يكون شيئا اكبر من الحياة ، وان يحطم الاغلال .. ويقفز خارجا من جلده ... »(٨) . ذلك مقاله غوركى .

اما مقاله فوكنر فهو : « الانسان صلب ... ولا شيء ، لا شيء -- لا الحرب ، ولا الحزن ، ولا اليأس ، ولا القنوط - يمكنه ان يصمد صمود الانسان ، ... وسوف يتغلب الانسان ذاته على كل اکروب ، شريطة ان يبذل جهده من أجل هذه الفانية ، من أجل الايمان بالانسان والامل - والسعى ليس وراء مجرد عکاز يتوكا عليه ، وانما لأن يقف على قدميه منتصبا مؤمنا بالامل وبصلابته الخاصة وثباته »(٩) .

أن التوافق بين غوركي وفوكنر أمر طبيعي وله دلالته ، ذلك أنه يكشف عن السمات العامة للواقعية الفنية – تلك السمات التي يقول عنها الباحث روبرت ويمان : «إذا نظرنا إلى إسهام الأدب الواقعي في استيصال العالم واستيعابه من قبل الإنسان المجتمع Socialisedman باعتباره معياره الرئيس ، فإن بمقاديرنا تقديرنا مآثر الفن في عكس الواقع لا بحد ذاته وإنما من حيث درجة اسهامه المتكامل في ادراك الواقع الاجتماعي وتحوبله ». ويسوغ هذا الباحث طروحة هامة تعود بنا إلى الثيمة الأساسية في مقالتنا هذه :

« أن معيار واقعيتنا لا يمكنه إذا في موضوعية الانعكاس وإنما أيضاً وبالدرجة الأولى ، في ذاتية الفعل »(١٠) .

وعلى النقيض من الحديثة وبالتصادم معها ، يؤكد الفن الواقعي على دوره الفاعل في الحياة العامة . ولهذا السبب ، فإن موقع المؤلف في هذا الفن ، هذا الموقع المنحل والاختفي «درامياً» في ظلال السرد الكثيفة يتكشف بطريقة أشد تنوعاً ودينامية قياساً بالآداب الحديثة . وفي الحقيقة ، فإن الغياب المعمق عنه صراحة موقع المؤلف هو الذي يولّد في كثير من الأحيان أغلاطاً مميزة .

في أواسط العشرينات من هذا القرن كتب إ . م . فورستر ، الرؤائي الإنجليزي ، عن كونراد : « أنه ضبابي في المنتصف كما هو في الأطراف ... عبة عبريته السرية نحو دخاناً وليس جوهرة ، و ... لا حاجة بنا لأن نحاول الحط من قيمته فلسفياً ، حيث لا شيء انكتبه في هذا الصدد . والحقيقة ، أنه ليس ثمة مذهب . وإنما مجرد آراء ، والحق في طرحها جانباً عندما يجعلها الواقع تبدو سخيفة منافية للعقل . آراء مختفية تحت القشرة الخارجية للإبداعية ، مطوقّة بالبحر ، متوجّة بالنجوم وإنما فإنها مخطئة بلا ريب بالنسبة لمذهب »(١١) .

□ موقع المؤلف في أدب القرن العشرين □

ان الاحالة هنا هي الى كاتب واحد ، بيد ان كونراد يمثل منظومة كاملة من الكتابة التي استغنت عن مركز المؤلف الواضح واتكلت بدلاً من ذلك على تواجهه « آراء » او « وجهات نظر » ، كل منها له حق شرعي في الوجود .

للوهلة الاولى ، يبدو فورستر محقاً – فمن الواضح ان الاهتمام الطاغي الكتاب القرن العشرين هو ازاحة اي نوع من انواع التحديد فيما يتعلق بشخصيات اعمائهم او الوضعيات التي يصنونها . ولكن ما هو القصد من وراء ذلك ؟ فهذا سؤال لم يتكلف فورستر حتى عناء طرحه في حين انه ينطوي على جوهر المشكلة .

انه من السهل ان نرى ان الأدب يحاول ، من خلال مضامنة عدد « وجهات النظر » ، تقديم صورة للإنسان باعتباره كينونة اجتماعية وسيكولوجية كاملة .

ومن السهل ايضاً ان نرى ان عدم تكامل الشخصيات له معنى مفهومي – حيث لابد أنه يعكس المناخ الروحي الخطير في هذا العالم الذي فقد في القرن العشرين مكاناً له في السابق من أسس راسخة .

ومن أجل تنفيذ مثل هذه الخطة وخلق صورة كاملة حقاً للإنسان والحياة ، لا يكفي ، بالطبع ، ان يجمع الـ « آراء » الى بعضها البعض – فإن إرادة الفنان ، او مذهب المؤلف ، هما أيضاً ضروريين . والتعبير عن هذا المذهب في إطار سرد « درامي » ليس أمراً بسيطاً كما أن ادراك ذلك هو بعده أصعب – ولكنه يبقى ضرورياً ، مخافة ان تنحل البنية برمتها الى فسيفساء من « وجهات النظر » ، التي يمكن قبول اي منها او رفضه على حد سواء .

لقد وضع مؤلف « أبسالوم » ، أبسالوم ! نفسه ووضع القارئ في شروط غير مواتية على نحو خاص . ومعنى ذلك لا يقتصر على أن آراء

متباينة حول البطل تتصارع ، وتنشعب، وتتقارب، متراكبة فوق بعضها البعض – وإنما الأمر أنه ليس ثمة بطل حمليا بل مجرد هيئة متخيلة أعيد انتاجها من الذاكرة أي من نتف المعلومات . والتقييمات متباينة إلى حد بعيد . فروز كولدفيلد ، باخلاصها الشديد لما في حياة « الجنوب » من طقوس وشعائر ، لا ترى في سوتين سوى رسول قوة شريرة ما ، بلا ملامح أو جنس أو عمر ، جاء ليدمّر تقاليد الجنوب القديم . أما كومبسون الأكبر ، وهو سارد آخر في القصة، فلديه نظرة ثاقبة ، حيث يتبيّن خلف قناع لا يمكن اختراقه وجه رجل ذو غاية ظاهرة وخالية من أي شبهات فيما يتعلق بوسائل تحقيقها . هذا في حين أن نظر كونتين كومبسون هي أكثر حدة بعد ، على الرغم من أنه قد ولد بعد وفاة سوتين . وهو يعتقد أن براءة سوتين كانت هي طالعه السيء . وهذا الحكم يضع البطل في الحال ضمن منظور التاريخ الوطني الطويل ، كشفاً إيهامه باعتباره الحامل – والغميحة – لذاك « الحلم الأميركي » بالمساواة والنجاح .

وبكلمة ، فإن تعدد الأصوات (Polyphony) في نثر فوكنر يساعد في تشفير الحقيقة(١٢) . ولكن ما الذي يعنيه ذلك عملياً؟ إنه بحث المؤلف عن الحقيقة ، فهو يحاول أن يقع علبيها من خلال اتخاذه لوقعه ضمن موافق الشخصيات – وفق التقييمات الجزئية .

كان كونتين كومبسون منسجماً مع ما تتمتع به روح « الكومنوثلت » من امتياز (« لم يكن كينونة ، أو وجوداً ، كان كومنوثلت »)(١٣) ، ولذا فهو أكثر دهاءً من الشخصيات الأخرى . لكن كومنوثلت فوكنر لا ينكشف عن وحدة متراصة وتناغم كلّي ابداً : فاضافة إلى تتمتعه بسلطان الحكم الجمعية والذاكرة الجمعية ، هو مثقل أيضاً بأعباء التحامل التاريخي والإثم التاريخي ، وفي المقام الأول بإثام امتلاكه أرقيق ، لغنة الجنوب . وذالك هو السبب في أن المؤلف ، على الرغم من تقارب وجهات نظره مع وجهات نظر « الكومنوثلت » ، قد قام تصويبها أيضاً .

□ موقع المؤلف في أدب القرن العشرين □

فكونتين يمكّنه إلى هذا الحد أو ذاك أن يفهم سوتين باعتباره فرداً لكن المؤلف وحده يمكنه أن يرى سوتين ويريه باعتباره ناتجاً لنمط محدد من الحضارة . وتحت قلمه ، يصبح البطل حاملاً لذهنية شكلتها بلاد أقامت صرحها الاقتصادي على وعث الانهزمية والأخلاق قطاع الطرق لا على الأخلاقية القديمة . وظاهرياً ، فإن كونتين هو الذي يتفوّه بالكلام ، بيد أن مستوى التفكير الذي يتخالل كلماته بعيد عن متناول الفئة التي ينتمي إليها – فهو نزوي ومتعبور إلى حد بعيد وعجز عن مثل هذا النقد الذاتي العميق . وهذا يعني أن المؤلف يتدخل على نحو خفي في مجرى السرد: وليس مصادفة أن أسلوب هذا السرد، والذي هو انفعالي ومشوش بشدة عادة ، يولد وضوحاً شبّهها بالنحو النافر ، كما يحصل لدى فوكنر غالباً حين يريد التعبير عن رأي أو حكم .

وعلى آية حال ، فإننا نعلم أنه حتى الكتاب الأكثر شهرة يجدون صعوبة شديدة أحياناً في التعبير عن موقعهم الأخلاقي الخاص

فهنري جيمس ، في رواياته وقصصه ، وخاصة المتأخرة منها ، والتي هي صورة للحضارة البرجوازية الصادرة ، مع البكم الثقافي لأميركا الريفية والوضع الثقافي العقيم لعواصم أوروبا أيضاً ، كانت تعذبه استحالة تصوير يأس الحياة ومرارتها دون أن يتعين عليه إظهار مثال جميل ما من أمثله الصمود والاستقلال(١٤) . ولقد أخفق الكاتب في إيجاد مثال كهذا – وحتى دايزي ميلر ، الشخصية الأكثر حيوية وعفوية ، والأكثر جداراً بأن تحب بين شخصياته ، كانت مصابة على نحو ميسوس منه بعدوى روح شنكتادي ، البلدة الأميركيّة حيث كان والدها يجمع المال بكلتا يديه . وفي هذه الوضعيّة ، أصبح المؤلف نفسه هو وسيلة التعبير عن المبدأ الأخلاقي ، الحيوي حقاً . ومن الواضح ، على آية حال ، أن التأكيد على قيم ايجابية واقعية قد رتب عليه بذل جهود مضنية غير طبيعية .

وعلى الرغم من صرامة فوكنر «المبرمج» وميله إلى تصوير المعاناة البشرية ، فإن صورة النظام والتناسق كانت تلهمه على نحو ثابت وبخلاف جيدس ، فقد خلق فوكنر شخصيات ذات اكمال عظيم (مثل اسحق «مك» كاسلين في «متطرف في الغبار») . وعلى الرغم من كل موهبته العظيمة وحساسيته تجاه كل ما هو زائف ، فإن فوكنر لم يكن مقنعاً درماً في تعبيره عن أفكاره ضمن التدفق الكثيف لكلام «البشر الآخرين» . ونحن نعلم أنه في الأصل كان ينوي وضع الصخب والعنف بكاملها على شكل موتواج يُؤديه المعتوه ، ولكنه من ثمة بدأ يكتب أقساماً جديدة ، لأن القصة لم تعد تجري(١٥) .

وأن هذا ليحتاج إلى ضرب من حل الشيفرة . فبقدر ما يتعلق الأمر بتحقيق الرسالة ، فإن القصة كانت ناجحة : حيث أن تفسخ النظام الأخلاقي - الاجتماعي، الذي كان راسخاً من قبل ينعكس بوضوح تام حتى في وعي بنجي المضبب والمشتت . أما السرد الذي يضطلع به بقية الأخوة كومبسون فهو يثبت لا معköسية هذه السيرورة ليس الا . وإذا كان السبب في أن القصة لم تعد تجري هو غير هذا السبب: لقد حاول فوكنر أن يعبر بوضوح عن موقفه من الأحداث ومن المساهمين فيها ، لكن محاولاته أظهرت أنه لا يستطيع السيطرة تماماً على فوضى تدفقات الوعي في الأقسام الثلاثة الأولى من الرواية . وبعد ذلك بكثير قال فوكنر إن بنجي هو واحد من الشخصيات الأعز على قلبه ، وأنه يؤثره كثيراً بذات الطريقة التي تؤثر بها أم طفلها المعتوه ونيس الابن الذي أصبح كاهناً . وعلى أية حال ، فإن بنجي يدفعنا لأن نعاني ، ونشفق وحتى لأن نفزع - يدفعنا لاي شيء سوى الحب .

ولذا فإن المؤلف في القسم «خاصته» كان عليه أن يكسو هذه الشخصية بالغم ، فينمو هذا الصبي سيء الطالع ليصبح في ناظريه ذا

□ موقع المؤلف في أدب القرن العشرين □

مكانة كونية : « لعله انزمن والظلم والحزن كلها وقد تحولت صوتا لبرهة من أزمن باتفاق بين اجرام السماء في افلاتها ». لكن هذه التداعيات الرفيعة تقدّم بصورة طبيعية - انها تفرض على القارئ من الخارج.

و عمل الفنانين الكبار مثقف ليس في مأثره وحسب وإنما في اخلفاته أيضا . ويمكن للمرء أن يرى بوضوح أنه مهمات تلك التي تنطح لها الأدب الواقعى ، وكيف سعى إلى حلها بداب وأصرار - بخلاف الحداثة ، التي اعتبرت الاشكالات الأساسية واضحة تماما مسبقا وإنها فقط تنتظر أحداً مالكي يسبيغ عليها شكلـا .

اما بالنسبة للتقييم الأخلاقي - الاجتماعي ، فان المؤلف يكشف ايضا عن هويته في رواية القرن العشرين الواقعية باعتباره معماري الفضاء الفني ، والذي تكون فيه اللحظة الراهنة مندمجة ضمن المجرى العام للزمن .

وبالطبع ، فان أساليب تحقيق ذلك تختلف من كاتب الى آخر .

فتوماس وولف يثبت إطار السرد منذ البداية تماما ، وهو في ذلك يشبه السارد في الساغا (Saga) (*) شبهها كبيرا : « اي واحد منا هو كل المجتمع التي لم يحصلها : اظرنا الى العري ثانية والظلم وسوف ترى الى الحب الذي انتهى بالامس في تكساس وهو يبدأ في كريت لاربعة آلاف عام خلت » (١٦) . وفي ضوء هذه الفاتحة الملحمية ، فإن منطقة التامونت الريفية وقصة « فنان شاب » المحكية في رواية « تطلع الى البيت ، أيها الملائكة » تصبحان ذرتين صغيرتين في الكون .

(*) الساغا : سرد نثري تروسي إسلامي واستكيندي خاص ، يدور عادة حول بطل مشهور او عائلة او حول مأثر بطولية اجترحها ملوك او محاربون . ولقد دلت معظم الساغات جزءا من التراث الشفوي حتى القرن الثاني عشر ، حيث بدأت تنسخ وتدوين - م - .

لكن الكتاب لا يفلحون دوما في التغلب على مشكلات المنظور الملحمي للسرد - فتصبح الروايات في بعض الأحيان أصداً آنية لاحذاث اليوم. أما في حالات أخرى، فيحدّ الروائيون وعلى نحو صارم من مهامهم الابداعية ولقد نشر جو غاردنر ، عام ١٩٧٨ ، كتاباً عنوانه في القصة الأخلاقية أدان فيه بشدة النثر الامريكي في حينه ، سواء منه الطليعي أم الواقعى. أما المعيار الذي حكم به غاردنر على الادب الحديث فهو في الحقيقة ذلك المعيار الذي حكم به تولستوي (والذى غالباً ما يقتبس منه غاردنر) على ادب منقلب القرن - الموقف الاخلاقي من الموضوع . ويعتقد غاردنر أن كتاب اليوم يتتجاهلون الالتزام القديم للادب في توحيد البشر ، وتمزيق حواجز التحامل والجهل وموازرة مثل جديرة بالکفاح من أجلها(١٧) . ولكن ، لعل هذا الكاتب الحديث ان يكون قاطعاً جداً وجائزًا إلى حد بعيد . تماماً كما كان تولستوي من قبل .

صحيح أن النثر الغربي (وليس الاميركي وحسب) في السبعينات والسبعينات من هذا القرن قد اهتمَّ اهتماماً شديداً بتصوير الرتابة الموحشة في المجتمع « الاستهلاكي » وشخصياته ضائعة الوجه واللسان - « الياقات البيضاء » (أبديك ، شيفر) ، « الياقات الزرقاء » (باريز ، فون ديرغرون) ، المثقفين (شيفر ، بيللو) أو صغار الكسبة (كورتيس) . ولكنه ليس صحيحاً أن أعمالهم تعكس شفق الإنسانية وحسب . فالمؤلف ، في أي من هذه الاعمال ، ينأى بنفسه عن الشخصيات باتخاذه موقفاً ساخراً ملماوساً إلى هذا الحد أو ذاك ، وهو موقف يصبح « أدلة النقد الاجتماعي وطريقة لرفض سراب وأوهام الحياة الرأسمالية الحديثة » (١٨) .

□ موقع المؤلف في أدب القرن العشرين □

وبعبارة أخرى، فإن موقع المؤلف لم ينحل في مجرى السرد، محكموا كما يبدو للوهلة الأولى، ولكن للوهلة الأولى وحسب، بحشو «الرجال الجوف» المحدثين، هذا الحشو الفارغ بلا ملامح.

ومع ذلك، فإن ثمة شيئاً ما فيما قاله غاردنر. فالمؤلف، ببقائه مصبراً للموقف النقدي حيال العالم، فقد، إلى حد كبير، القدرة على النظر نظرة تاريخية إلى الواقع. وبابتعاده عن شخصياته، فإنه يبقى ضمن دائرة وجودها ووعيها، في حين أن الأفكار والأحداث التي تبقى خارج هذه الدائرة لا تكون مندمجة في الرواية – سواء كواقع فني أو باعنبارها معرفة المؤلف غير المتبلورة. فيما الذي يبقى من رواية غيتسبي العظيم حين نجرد其 من عمقها لزمني؟ إنها مجرد حكاية جنيات بارعة من عصر الجاز (Jazz Age). وقد كتب الكثير من مؤلفي الماضي القريب حكايات جنيات مثل هذه تكيفت وتلاءمت مع الحاضر.

انه لشرف كبير لكتاب انهم شعروا بخطر مثل هذه النظرية المحدودة الى الحياة . وفي بداية السبعينات ، كان ثمة تحول ملحوظ باتجاه التفصيل الملحمي في السرد ، وظهرت اعمال عديدة وبلغات مختلفة واصلت تقاليده رواية القرن العشرين الكلاسيكية على نحو خصب ومثمر .

ويمكن لنا هكذا ان نكرر القول ان الادب الواقعي لهذا القرن، على الرغم من كل مصاعب تطوره وتقلبات مستواه ، يتحاشى ضيق الافق والتبعصب في التفكير و «الموضوعية» الاستعراضية المميزة للحداثة. انه فن يتكلم فيه الفنان بصوت هو صوته الخاص ، كما قال تورغينيف(١٩).

* * *

وبهذا الصدد ، فإن ثمة خبرات بلغة واساسية في ما سُمي أدب الواقعية الاشتراكية . وهي ، بالطبع ، خبرات باللغة التنوع ولا يمكن حشر جميعها في قالب واحد ، مهما يكن اتساعه . وحضور شاكري غير

المحدود لا يزال حيا بقوه في القرن العشرين . والعديد من كتاب الواقعية الاشتراكية عبروا عن أفكارهم ، وميلولهم ونفورهم بصدق كامل (الكسي تولستوي ، ديمتري فرمانوف ، نيكولاي استروف斯基 وغيرهم) .

بل أن موقع المؤلف هو بعده أكثر جلاء في بعض أعمال النشر التسجيلي المنشورة مؤخرًا ، مثل كتاب الحصار لدامو فيتش وغرانين .

لكن هذا الأدب ، وفي الوقت ذاته ، سعي ، ومنذ خطواته الأولى ، لأن يتضاع بتقنية الرواية « الدرامية » ، مخصوصاً بها بخصائص جديدة نوعياً .

في رسالة إلى رومان رولان ، كتب غوركي : « اذا أردت أن تعرف مثلي الأعلى ككاتب ، فإنه مثل أعلى وقع بل وغير متواضع إلى حد بعيد: ان أكتب مثل فلوبير » (٢٠) . وباعتقادي ، فإن عبارة غوركي هذه لها معنى عريض جداً ، بحيث يطال المبادئ العامة لفن السرد .

أن حياة كليم سمفين تختلف بصورة بينة في تصميمها ومحتوها عن مدام بوقاري – الامر الذي اقتضاه عدم تماثل الظروف التاريخية . ففلوبير كانت تلهمه الرغبة في إعادة خلق « ما في الوجود العفن لحمير القبيان » (٢١) من لون شاحب ». في حين أراد غوركي أن يصور كل الطبقات وكل النزعات والاتجاهات ، « كل الفوضى الجهنمية لنهاية القرن التاسع عشر وعواصف بداية القرن العشرين (٢٢) ». وفي خضم هذه الفوضى وهذه العواصف ، كان غوركي يبحث عن الحلقة الرئيسية : « لقد أظهرت تشكيل الأفكار البلشفية في كل مكان من الرواية » (٢٣) .

(*) حمار القبان : Wood lous او Pill bug ، دويبة صغيرة كثيرة القوانين اذا لمسها المرء اجتمعت مثل حبة او شيء مطوي – « الورد » .

ولكن مبادئ التصوير الفني متتشابهة جداً لدى الكاتبين . فما من أحد منهم يكشف عن حضوره ، حيث يحجمان عن التقييمات المباشرة ويتيحان حرية كاملة للتطور العفوي للفعل ولتعبير الشخصية عن ذاتها : وذلك « في محاولة مستمرة للابتعاد عن أن يكونا حكمين أخلاقيين » (٢٢) . وكما تتعكس في عقل إيمابو فاري رتابة الحياة الريفية البرجوازية ، فإن أربعين عاماً من الواقع الروسي ، كانت قد انطوت على أحداث دشنّت عهداً جديداً ، وعلى صراع مرير بين الطبقات والاحزاب ، والمذاهب الفلسفية ، الخ ، جميعها تتجلى من خلال ادراك كليم سمفين ، والذي تشكل حياته الخاصة والوجهة للفعل في الرواية ، المركز الثابت لفضائلها الفني المأهول بكثافة . وهكذا كما نو أن مامن شيء يحصل في الدنيا سوى تلك الأحداث المشمولة بتجربة البطل ووعيه – وهي أحداث تتراوح من الدرamas العائلية إلى الأحداث الدرامية التي تطال الوطن بأجمعه . وليس مصادفة إن غوركي ، ولو على حساب التمسك المنطقى في عمله ، يواكب على حشر بطله في القطارات – إلى سان بطرسبورغ ، موسكو ، المقاطعات الروسية الوسطى ، فنلندا، باريس، ومعسكرات اللاجئين الذين شرّدتهم الحرب.

اليس هذا استشهاداً أو تسلطاً؟ لقد رسم فلوبير ، وبادراك ملفت للانتباه ، الوجه البشع لحقبة شلت البشر ودمرت المفاهيم الأخلاقية الأساسية ، وذلك من خلال مصير وصورة أحدي ضحايا هذه الحقبة . ولكن هل يمكن لشخص يبدل أقنعة ويلعب أدواراً متباعدة دون انقطاع ، لشخص ذي طموح مفرط ولكن من غير ماغاية حياتية عميقة أو واضحة، هل يمكن لهباءة في مهب العصر ، لشخص يسير دوماً على حافة سكين الخيانة – هل يمكن لمثل هذا الشخص أن يعكس بصورة أمنية الجوهر الحقيقي لمرحلة فاصلة في التاريخ؟.

وفي الحقيقة ، فإن هذه الأسئلة قد طرحت ، وتمت الإجابة عليها بما يفيد أن المؤلف يعبر عن روؤية للواقع سائبة تاريخياً على الرغم من أن

أفكار الشخصية الرئيسية تشوّه هذه الرواية . بيد أن هذه المقاربة تزرع البلبلة بلا ريب . « فما الذي أضطر غوركي إلى مثل هذا « الراصد » الذي كان عليه أن يقوم بتصويبه طيلة الوقت ؟ وما هو مبرر الوصف الغزير لانطباعات البطل وأحكامه مادامت لا تتدخل مع موضوعية سرد المؤلف ؟ » (٢٤) . وهذا الرأي الذي عبر عنه خرابتشنكو بالنسبة لمثال ملموس . يشتمل كما يبدو على أشكالية تتعدى حدود رواية واحدة ، مما تكن أهمية تلك الرواية . فنحن معنيون هنا بمطلق رواية « درامية ». وعلى سبيل المثال ، فإن الدون الهادىء ليست مقيدة إلى الشخصية الرئيسية بذلك الإحکام الشديد كما هي ملحمة غوركي ، ومع ذلك فإن طبيعة ادراك شخصية غريغوري ميليكوف للعالم تؤثر بقوة لا ريب فيها على صورة حياة الشعب المرسومة في الرواية . وحين ظهرت الرواية للمرة الأولى طرحت أسئلة مثل : « إلى أيّة درجة ينبغي أن يكون موقع المؤلف واضحًا ؟ هل يمكن لسبل الثورة أن ترسم على نحو صائب من خلال عرض صراع البيض ضد الحمر وليس العكس (ونحن نعلم أن شولوخوف نفسه كان قد أشار إلى مصاعب مثل هذا التصميم) ؟

ولكن الإجابة على هذه الأسئلة هي في تلك الأعمال ذاتها . ففي قراءتها علينا أن نأخذ في الحسبان التغيرات التي يدخلها مرور الزمن إلى الشكل الروائي .

إن خرابتشنكو ، في معالجته رواية كليم سيفين يشدد على الأهمية المفتاحية التي شاهد الأحداث الدرامية في التاسع من كانون الثاني عام ١٩٠٥ (وذلك بالنسبة لتركيب الرواية العام) . وفي ذلك الحين « شعر سيفين فجأة أنه مشارك في حدث تاريخي شديد الأهمية - مشارك ، وليس شاهد عيان » (٢٥) . وبالطبع ، فإن سيفين كان مفصولاً بجدار من الغربة عن المساهمين الحقيقيين في تلك الأحداث - جماهير الشعب التي

□ موقع المؤلف في أدب القرن العشرين □

خدعها المحرّضون . ولعل شعوره لم يكن أصيلاً تماماً – إذ كان يمثل ، كالعادة ، متّخذًا موقف المتفرج حيال نفسه وحيال الآخرين . ومع ذلك ، فإنه يكف في الواقع عن كونه مجرد راصد محترف ، أو ناظر متفرج . وهذا التحول لم يكن مصادفة . فاللتورة « شيء معقد إلى أبعد حد » (٢٦) ، شيء يؤثّر على حياة ومواقف كل شرائح المجتمع ، ومن ضمنها المثقفين البرجوازيين الليبراليين الذين كانوا قد اضاعوا الاتجاه وراحوا يتّأرجحون بين التفسخ ، والبحث عن الله ، واللّفظية الثورية ، فشاركونا ، بطريقة أو بأخرى ، ضد ارادتهم أحياناً (مثل سمعيين) في السياق التاريخي للأحداث .

وبقدر ما كان سمعيين يمثل هذا النوع من الانتلجنسيّا ، فإن ذهنيته استطاعت أن تشكّل مرآة للحياة في تجلّياتها الرئيسيّة . كما أن سمعيين ، وكما أكد لوناتشارسكي في نص أوردنا منه من قبل ، « شخص متقلب . ولأنه ليس له آية روابط رسمية بآية طبقة أو عمل أو محطة ، فهو يفتّش دون كلل عن مكان له في ترسّيم الأشياء ، هائماً جيئة وذهاباً سواء على الصعيد الاجتماعي أم الطبوغرافي . وهذا وحده ما يجعل منه بطلاً ملائماً لرواية تاريخية ، رواية يراد لها أن تضمّ أعظم قدر ممكّن من مقطع عرضاني للحقيقة » . وهذا كلّه ما يجعل الكاتب يدفع إلى المقدمة شخصية هي « نقىض المؤلف على جميع المستويات » (٢٧) .

وبالطبع ، فإن تجرد المؤلف لا يعني اللامبالاة . ففي دليل الكتيك الرواية الفني ، كانوعي البطل ، وقد استقلّ بذاته ، يتحول باستمرار تحت تأثير إدراك المؤلف وتقييمه ، والذي هو في الوقت ذاته تقييم لتاريخ روسيا من وجهة نظر الشعب الشائر .

وهذا التقييم ، كما يقول نوناتشارسكي ، يأخذ شكل « السخرية الخفية » . أمام الطريقة التي يعمل بها هذا الشكل فتتمثل في أن المؤلف

يقود سمعين بثبات نحو إدانة ذاته ، فيعرّي نفسه الفارغة ويظهر ما في أحکامه من انعدام عميق للعيين . وفي بعض الأحيان ، يعبر الكاتب عن موقفه من الشخصية على نحو مباشر . فشمة نبرة من السخرية واضحة في وصفه لتعليم الطفل . كما أن هنالك اشارة الى السنة الموروثة لدى هذا الفرد الذي كتب له ان يصرف حياته متحاشيا اي قلق روحي او اية مسؤولية او تورط فاعلين ، مكتفيا بالعيش في « شبكة من الألفاظ » لا يشارك في الفعل الواقعي إلا ضد ارادته . ويكشف المؤلف لاحقاً رفيق درب الثورة الطارئ هذا على حقيقته رفيق درب بالمصادفة (على الرغم من أن ثمة نوعاً من الموضوعية بشأن حدوث هذه المصادفة) ، نمط اجتماعي يدعى الان « ظاهرة سمعين » . وثمة في الرواية وجهات نظر وتقييمات تمثل الطيف الإيديولوجي الكامل للثورة الروسية تتمم تشخيص المؤلف .

وهكذا يتضح تدريجياً وعلى نحو مضطرب ان نمط الرواية « الدرامية » ذاته يخضع لtransformations شديدة تبعاً لاختلاف الاطار الفني الذي يتم تقديمه فيه .

لقد عبر فلوبير بصرامة تامة ، في ملاحظاته على مدام بوفاري ، عن أشفاقه على إبما وازدرائه لها ، أما في آنفه الروائي ، فهو يتتجنب أي تشخيص Characterisation دقيق ، تاركاً القارئ مع البطلة وجهاً لوجه .

وهنري جيمس ، أثناء حبك قصصه ورواياته ، لم يكن يضع اية قيود سواء على مشاعره أو توسيعاته ، لكنه عند صقل مسوداته وتحويلها إلى عمل منتهٍ ، كان يواصل الالحاح على نفسه :

« متسرح ! متسرح ! » وبالفعل ، فإن الشخصيات تقدم نفسها إلى القارئ ، كاشفة عن تناقضها الداخلي المتسم بعفوية طبيعية تستخف بكل تقليد أو عرف معتمد بنفسه .

■ موقع المؤلف في أدب القرن العشرين ■

ووحدها الموضوعية الارقى في تصوير الشخصيات والأحداث تؤدي، من وجهة نظر هؤلاء الكتاب ، الى الكمال الفني الذي كافحوا من أجله . والامر لم يكن أمر جماليّة مهما نكن – وإنما أمر موقع اخلاقي واعٍ وحسب فالواقع الفظــ والمبتذل كان متعارضاً مع جمال الفن .

كان غوركي أول كاتب يقدم حركة الحياة باعتبارها سيرورة ثورية ويحقق تكاملاً بين وظائف الانعكاس وتحويل الواقع في الأدب . ولقد وجد مصادر تجديد الواقع في الحياة ذاتها . وهنا تكمن ، بوجه عام ، الأهمية التاريخية للواقعية الاشتراكية باعتبارها منهاجاً فنياً(٢٨) . فقد مثلت هذه الواقعية تغيراً في مقاربة الواقع اقتضى إعادة بناء معتبرة لنمط السرد « الدرامي » الذي كان قد ترسخ في الأدب ، فعلى الرغم من أن المؤلف يظل مخفياً ، إلا أنه يثبت أنه كيونة هادفة وأكثر فاعلية بكثير مما هو عليه في النماذج الكلاسيكية . وإذا ما كان التقييم الداخلي (أي التقييم عبر كلمات البطل) متضاداً الآن مع التعبير المباشر ، إلا أن الشيء الأساسي هو أن صوت المؤلف يصبح ، لنقل ، بمثابة مضخم للحياة في حركتها . وبالتالي ، فإن مرونة الشكل ذاته تساعده على تحقيق الهدف الأساسي – تقديم لوحة ملحمية للحياة الروسية في لحظة حاسمة من لحظات تاريخها .

ومكتشفات غوركي تلقي ضوءاً ساطعاً على التطور الأدبي المعقّد في القرن العشرين ، بما في ذلك الحالة الراهنة للرواية . وإذا كان مستوى الابداع متقلباً ومتفاوتاً ، إلا أن جوهره يظل ثابتاً .

والواقعية الفنية ، بكل التنوع في أسلكالها ، والمنكبة على الواقع المدرّك ، تظل نقيناً للحداثة باعتبارها فناً تخطيطياً Schematic ، جاهزاً لأن « يختزل الواقع بأي ثمن »(٢٩) محوّلاً إياه إلى حظيرة مفاهيم مجردة مفصلة بعناية ودقة . والواقعية تواصل تطورها عبر مناظرة خصبة تجمع اتجاهات مختلفة ، ويشكل الجدال حول موقع المؤلف جزءاً منها .

في وقت ما تم انتقاد ترييفونوف ، وهو مؤلف سلسلة من القصص « الموسكوفية » القصيرة ، نظراً لغياب أو ، لنقل ، نظراً لافتقار إلى تعبير واضح عن موقع المؤلف . لكن ترييفونوف ردَّ التهمة ، موضحاً أن « موقع المؤلف أو موقفه » ، في النثر الحديث ، يمكن التعبير عنه من خلال ... ابتسamas ، بل وانصاف ابتسamas ، أو اهتمامات ، أو ترددات »^(٢٠) . وقال : « إن أحدي أحب وسائلي الآن ... هو صوت المؤلف المتحابك مع المونولوج الداخلي للبطل »^(٢١) .

وبصرف النظر عن مواطن الضعف المحتملة في أعمال ترييفونوف ، فإن موقع المؤلف قد تم التعبير عنه بصورة واضحة – في شكل هو ، بالطبع ، مشروط بشعريات Poetics النثر « الدرامي » .

فالمؤلف لا يتعاهى مع أي من شخصياته – لا مع أكسينيا فيودورو فنا في مقايسة ، ولا مع ريبروف في الفراق الطويل ، وأقل من ذلك بعد مع غينادي سيرغييفيش في رأي أولي ، ولكنه يتخذ دراما موقعاً هو ، لنقله وفي آن واحد ضمن وفوق مواقع شخصياته . كما أن تقديراته لبطاله هو في الوقت ذاته تقييم لأحداث الحياة .

ويبدو أن هذه هي السمة المشتركة في نثر القرن العشرين الواقعى . ولذا فإن ثمة الفجة بين ترييفونوف وأبنديك ، مثلاً . فكلاهما معنى بظواهر من النوع ذاته – البيئة شبه المشفقة وما ينعقد من تسوييات من الإلخالية الاستهلاكية على حساب الاهتمامات الروحية . وبالطبع ، فإن هنالك اختلافات واسعة في الشروط الوطنية ، وبالدرجة الأولى ، في الشروط الاجتماعية – انتاريجية .

فالكاتب الاميركي) أبنديك (يصف ظاهرة واسعة الانتشار وكولية تنشر التآكل في العضوية الاجتماعية ذاتها ، ولذا فإن شخصياته (خاصة في روايات مثل أزواج وشهر آحاد) هي أحاديث البعد ، بخلاف شخصيات ترييفونوف ، في حين أن النبرة ، عند كليهما وبالتوافق ، هي خشنة من

□ موقع المؤلف في أدب القرن العشرين □

الوجهة الانفعالية ، وساخرة بل وهجائية . أما بالنسبة ل موقف المؤلف وشكل تحققه ، فاننا نجد تطابقاً وثيقاً بين الكاتبين . وثمة فارق هام في مدى ونطاق العوالم التي يصورها كل منهما .

فعالم آيندريك هو مجال مغلق . أما ترييفونوف ، وباصرار يختلف من حين إلى آخر ، فيحاول أن يمضي خلف نطاق الرتابة المضجرة وخلف النظرة الدنيوية الصارمة لدى شخصياته . وإذا ما نظرنا إلى القصص «الموسكوفية» القصيرة باعتبارها «كلاً فنياً» ، فسوف نجد أن منظار السرد يتسع من قصة إلى أخرى . وفي مقاييس ، هناك بالدرجة الأولى نتف مشاهد وافكار عامة تشق قماش اثرباتة السميكة من الداخل . وهي تعبّر عقل ديمتريف أو تقف أمام عينه أباطنة ، لكن هذا المعلم البارع في عقد التسويات الداخلية (هكذا يرى القاريء هذه الشخصية منذ البداية) عاجز عن التفكير بعمق في اشكاليات الحياة والموت التي يضعها أمامه مصرير أمه البائس . وتدخل المؤلف واضح هنا . ومحاولته تخطي عالم ديميريف — لوقيانوف ليست مقنعة فنياً . أما في رأي أولي فتبين في رؤية الحياة الناشطة والطبيعية ، رؤية بعيدة عن الانانية التافهة والاستعمال الذي لا يبحث سوى عن ذاته — صورة «بلد آخر» ، حيث اهتمامات البشر الأساسية هي العمل الحقيقي والعلاقات البشرية الأصلية . وثمة حاجز خفي لكنه كثيم ينهض بين هذه الحياة وهؤلاء البشر وبطل القصة . وهو الحاجز ذاته الناهض بين الشخصيات «الضائعة» في قصة المهرجان والمهرجانات الشعبية التي تجسد لانهائيّة وجود .

في الفراق الطويل تلتقي اسم نيكولاي كلبيتوشنينيكوف ، وهو بطل مغمور من النارودنافوليا (طريق الشعب) ، المنظمة الثورية التي عرفتها روسيا في القرن التاسع عشر . وبطل القصة ، المؤرخ غريشاريبروف ، الذي أخفق في « تصوير تدفق الزمن الذي يجرف كل شخص وكل شيء »^(٢٢) ، يجد أن شخصية هذا الرجل (كلبيتوشنينيكوف) صعبة الفهم .

□ موقع المؤلف في أدب القرن العشرين

لكن حاجة القصة الى كلية شنكتوف ليست ناجمة عن مجرد الرغبة بادانة هبوطه ، من ظلمة الماضي ، لكي يصرف حياته في التفاهات . انه ضروري هنا لتجسيد الندف الشديد للزمن — تدفق التاريخ . فقرب نهاية القصة يمتزج مصير هذا الثوري ، والذي هو مهم جداً بالنسبة للمؤلف والذي يظل البطل عاجزاً عن فهمه ، مع صورة موسكوا ، التي « تكدس برجاً فوق برج ، جبالاً حجرية ضخمة بملائين النوافذ المضاءة تهتك الونح القديم وتهوي بانابيب اسمنتية عملاقة نقشط ، تبني ، تعبد وتتدمر دون أثر » .

وباعتقادي ، ان موقع المؤلف ، في علاقته مع خلق صورة متكاملة للواقع ، قد تم التعبير عنه في أعمال مثل نفاد الصبر ، العجوز ، الرمان والمكان باقناع اشد مما في القصص « الموسكوفية ». ولكن ليس النتيجة وحدها هي الهمة — فتحقيق المهمة هو هام ايضاً . ولقد اخترت عامداً تلك القصص كمثال للتوضيح . فشمةخلفية مميزة هنا — تيار عريض من النشر « المضاد الاستهلاكية » في الفرب . وقبالة هذه الخلفية ، من السهل ان نرى الى الملامح الاساسية لادب الواقعية الاشتراكية ، والتي يطبع كتابها ، كما قال غوركي ، الى تركيز العالم كله في انفسهم ، وان يصبحوا صدى العالم المدرك بكل تعقيد تلاحمه الداخلي (٢٢) .

وبخلاف تريفونوف ، فان فاسيلي شوكшин ، وفالنتين راسبوتين ، وغرانت مايفوزيان وغيرهم من الكتاب اطلقوا على نشرهم اسم « النشر الريفي » لا يحتاجون الى اية جهود خاصة من اجل خلق فضاء وجودي . فآية بقعة من الارض ، مهما يكن اسمها — اتمانوفكا ، تسماكت ، آية ارض — هي بحد ذاتها تقاليد ، واسطورة ، ومستردع للذاكرة التاريخية .

وشوكшин ، في مقالاته وخطبه ، والتي جمعت بعد وفاته في كتاب بعنوان استقصاء ذاتي ، يمعن النظر طويلاً في الحق والعدل والقيمة الثابتة اللوصايا الاخلاقية والشعائر والطقوس اليومية التي اخذت لها شكلاً في القرية الروسية .

□ موقع المؤلف في أدب القرن العشرين □

ولكن ذلك هو ما يقوله الكاتب حين يتخذ موقف الداعية . أما موقع شوكتين كفنان فهو ، كما نعتقد ، أكثر عمقاً ودرامية .

ومع أن نثر شوكتين مبني بالأسلوب « الدرامي » السابق ذاته ، إلا أنه مختلط عمداً بنسب محددة من تدخل المؤلف . والأسئلة التي يسألها الكاتب ليست متقلفة أبداً . وهي ، وإن تكررت على نحو ضمني ، ومختلفة وتحفت في الزوبعة اللغوية لحياة القرية ، لا يجاذب عليها بآية طريقة مباشرة وقاطعة . ولا شك أن لدى المؤلف شعوراً عظيماً تجاه شخصياته والعالم الذي انتجه ، هذا العالم الذي هو ربما أكثر أهمية من الشخصيات الفردية في سلاسل المؤلف القصصية . وعلى آية حال ، فإن البشر ، في هذا العالم ، ليسوا من قالب ، ولا التربة ذاتها انتجهما . و موقف المؤلف متجرذ وجداً في تجاه هذه الشخصيات الملموسة وحسب وإنما تجاه الأسس التقليدية أيضاً .

اما غالنتين راسبوتين من جهته ، فيقوم بمحاولات هامة وعنيفة للتغلب من الداخل على العصمة الظاهرة للجماعة ، مستغلاً مافي موقع المؤلف من طاقة كامنة .

في قصته « خطـ. نلوت » ، لا تتيح طبيعة الصراع الخارجي الواضحة للكاتب أن يبعد نفسه عن القطب الموجب بما يكفي لأن يتخذ موقفاً نقيضاً . وبالتالي فإن صوته يتمزج بشكل كامل مع صوت البطلة ، الأمر الذي يجعل الإثر الانفعالي للأمر أثراً تلقينياً نوعاً ما .

اما في قصة « عـشـ. وتدكـر » (**) ، فان موقع المؤلف هو أكثر تعقيداً فمسير الفعل في هذه الرواية ، قرية أتابـ. إنوفكا ، تواصل على نحو لاريب فيه كونها مصدراً للرقـة والحكمة الشـمـسيـتين ، والإندفاع الجبار لنهر انفارا ، رمز تيار الحياة الذي لا يتوقف تماماً كما هو نهر المـسيـسيـبيـ في

(**) ترجمت إلى العربية بعنوان « الهاـرب » دار التقدم ، موسكو ، ١٩٨٢ ، ترجمة خيري الصامـن .

مغامرات» هكلبرى فاين « لمارك توين) ، يجعل من هذا المكان كونا وجودياً لكنه كون منقسم . وبالتالي ، فإن مصير أندريه غوسكوف يمكن تفسيره كما يلي : كل ما فيه من خير وحيوية مصدره أتامانو فكا، أما خطأه وخيانته فهما القطعية الانانية مع التقاليد . في حين أن داستيونا ، بطلة القصة الحقيقة ، لا يمكن اختزالها الى محض ذاك النموذج . فحياتها ، المفعمة بالاشراق والاثيمه في اوقت ذاته ، ليست حياتها هي وحسب ، وإنما هي أيضاً حياة العالم الذي أنتجها . وراسبوتين لا يقول شيئاً مباشرة ، فهو « لا يفرض وجهة نظر المؤلف على القارئ . وإنما يترك هذا الاخير ليقوم بعملية التفكير بنفسه ، ويتوصل الى ما يسوقه اليه منطق الاحداث والشخصيات من نتائج » (٤٤) . وباعتقادنا أن هذا المنطق الضمني يمكن في ازدواجية الشخصيات في أعمال راسبوتين ، والتي تعكس بطريقة معقّدة ما في اشكال حياتية معينة من التناسق وتقيشه . الامر الذي يشكل مصدر قلق وعداب لشخصياته وللجماعة برمتها .

وفي سلسلة من القصص التي ظهرت لاحقاً ، يمكن للمرء بسهولة ان يلاحظ تغيرات معينة . حيث نرى أن راسبوتين ، ودون ان ينبذ العالم الخارجي ان يتخلّى عن مرونته التي هي جزء عضوي من موهبته ، يميل باتجاه كتابة من نوع التداعي ، فيدرس التقلبات الغريبة في الفكر والشعور في قصة ما الذي سأقوله للغراب ، قد تبدو رموز الواقع اليومي سريع الزوال - مثل الباص الذي يتاخر في لحظة حرجة ، واكياس البطاطا ، والحملون - قد تبدو غير ضرورية ، ذلك ان الشيء الاساسي هنا هو ، بالطبع ، العمل الذي يتواصل داخل نفس الشخصية الرئيسية - الكاتب الذي يواجه خياراً بين الاخلاق وانجمال ، وهي معضلة قديمة صارت عويصة جداً في القرن العشرين . (بهذا المعنى ، فان قصة « راسبوتين » القصيرة المتواضعة هي من ضمن التيار الاساسي الذي بلغ ذروته في اعمال مثل « جين كريستوف » و « الدكتور فاوست ») . ولكن يبدو ان هذا النوع من النثر يحتاج الى هذه التفاهات ، والى هذا الجو من الحياة اليومية - لأن الفيبيات تفقد ، وبشكل محظوظ ، طابعها المجرد وحسب ،

وانما ايضا لأن تلك هي الطريقة المناسبة للسارد كي يحول نفسه الى جزء من الواقع ، أما وعيه ، والذى فقد وضوحة النافع ، فيكشف ان الواقع الذى يعكسه حال من الوحدة الداخلية التي لا سبيل الى الشك فيها . وفي قصة « عش عمرًا ، أعشق عمرًا » (والتي تبدو فيها الروابط مع أسلوبه السابق أقوى) ، تأخذ هذه الفكرة هيئتها النهاية وبصورة راسخة : فكل من العم ميتىاي اللطيف والعم فولوديا الذئبى ... « من أهل المحلة » ، على الرغم من أن هذا الاخير له « وجه أبيض ومتراهل » مختلف عن وجوه ابناء المحلة (٢٥) . وهذا الاكتشاف يسبب اضطرابا عظيما ويدمر البراءة في عقل الصبي الذي نرى من خلاله الى عالم الطبيعة وعالم العلاقات البشرية . وانه لفي ادراك هذا الصبي كان المؤلف قد اخفى وجهة نظره .

لقد جرت مؤخرًا مناقشات عديدة ومتكررة حول اهمية مكتشفات فوكنر بالنسبة لكثير من الكتاب . وان ثمة شيئاً فيما قيل هنا ، فراسبوتين ، وماتيفوزيان ، وخاصة إيتماتوف ، يمكن لهم جميعا القول ، مع مؤلف ملحمة يوكتغا باتوفا : بعد ما هو حجري صغير ، فإنك لو أزحته سينهار الكون . وعلى أية حال ، فإن تجربة شولوخوف ، من وجهة نظري هي بعد ذات صلة أوثق بالنسبة لكتاب المحدثين وخاصة أولئك الذين يكتبون عن حياة القرية .

لقد صور شولوخوف في « الدون الهادئ » قرية قوزاكية ، بقعة بالغة الصفر من الأرض ، في زمن الانهيار ، وأظهر ، بكل موضوعيته الصارمة ، حتمية انتصار الشعب الذي اتاحت له الثورة فرضا للتقنيم لسابق لها . ونقول الفنان هذا! معبر هنا وبالدرجة الاولى من خلال غزو موقع المؤلف ونفاذة الى كل مكان من بنية السرد .

ثمة مصاعب ومواطن ضعف كثيرة ، الا ان الطموح يبقى الى تحديد فني موقع المؤلف ، هذا الموقع الذي تم التعبير عنه في موقف من الشخصيات ومن الواقع المنظور اليهما في ضوء صراعات الحياة الهائلة .



الهوامش

- ١ - مراسلات جوستاف فلوبير - جورج ساند ، باريس ، ١٩٨١ ، ص ١٠٧ .
- ٢ - أ.ب. تشيخوف ، الاعمال الكاملة والرسائل في ثلاثة مجلدات ، الرسائل ، المجلد الخامس ، موسكو ، ١٩٧٧ ، ص ٢٦ ، (بالروسية) .
- ٣ - المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٠ .
- ٤ - إ.س. تورغنيف ، الاعمال الكاملة في اثني عشر مجلداً ، المجلد الأول ، موسكو ، ١٩٧٥ ، ص ١٢٤ ، (بالروسية) .
- ٥ - هـ. دي بلراك ، الاب غوريوت ، باريس ، ١٩٦٦ ، ص ٤٣ ، (بالفرنسية) .
- ٦ - رواية القرن العشرين : دراسات في التقنية ، نيويورك ، ١٩٣٢ .
- ٧ - الاعمال الكاملة لجوستاف فلوبير ، الرسائل ، الجزء الثالث (١٨٥٤ - ١٨٦٩) ، باريس ، ١٩٠٢ ، ص ١٦٢ ، (بالفرنسية) .
- ٨ - التراث الأدبي ، موسكو ، ١٩٦٣ ، المجلد ٧٠ ، ص ٤٨٢ ، (بالروسية) .
- ٩ - وليم فوكنر ، مقالات ، خطب ورسائل ، نيويورك ، ١٩٦٥ ، ص ٨٣ .
- ١٠ - روبرت ديمان ، الأدب والميثولوجيا ، برلين ، وفينمار ، ١٩٧١ ، ص ١١٩ .
- ١١ - كونراد ، لندن ، ١٩٧٦ ، ص ١٠٩ .
- ١٢ - فوكنر في الجامعة ، نيويورك ، ١٩٦٥ .
- ١٣ - وليم فوكنر ، أبسالوم ! ، نيويورك ، ١٩٦٤ ، ص ١٢ .
- ١٤ - هـ. جيمس ، فن القصة ومقالات أخرى ، نيويورك ، ١٩٤٨ .
- ١٥ - وليم فوكنر : ثلاثة عقود من النقد ، ميشيغان ، ١٩٦٠ ، ص ٧٣ .
- ١٦ - ثـ. وولف ، تطلع إلى البيت ، أيها الملائكة ، نيويورك ، ١٩٢٩ ، ص ٣ .
- ١٧ - جـ. غاردنر ، في القصة الأخلاقية ، نيويورك ، ١٩٧٨ ، ص ٤٢ .

□ موقع المؤلف في أدب القرن العشرين □

- ١٨ - د. زاتونسكي ، في عصرنا ، موسكو ، ١٩٧٩ ، ص ١٨٧ ، (بالروسية) .
- ١٩ - الكتاب الروسي في العمل الادبي ، المجلد الثاني ، لينينغراد ، ١٩٥٥ ، ص ٧١٢ ، (بالروسية) .
- ٢٠ - المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٧٢ .
- ٢١ - سيرة حياة غوركي وأعماله ، المدد الثالث ، موسكو ، ١٩٥٩ ، ص ٤٥٧ ، (بالروسية) .
- ٢٢ - المصدر السابق ، ص ٤١١ .
- ٢٣ - أ. ف. لوناتشارسكي ، مقالات في الادب ، موسكو ، ١٩٥٧ ، ص ٢٢٥ ، (بالروسية) .
- ٢٤ - م. خرابتشنكو ، آفاق الصورة الفنية ، موسكو ، ١٩٨٢ ، ص ٢٣٥ ، (بالروسية) .
- ٢٥ - م. غوركي ، الاعمال الكاملة، في ١٨ مجلدا ، المجلد ١٢ ، موسكو، ١٩٦٢، ص ٤١٤ ، (بالروسية) .
- ٢٦ - ف. إ. لينين ، الاعمال الكاملة ، موسكو ، المجلد ١٥ ، ص ٢٠٢ .
- ٢٧ - أ. ف. لوناتشارسكي ، مصدر سابق ، ص ٣٦٠ و ٢٢٥ .
- ٢٨ - م. خرابتشنكو ، ذات الكاتب الإبداعية وتطور الادب ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص ٣٣٩ ، (بالروسية) .
- ٢٩ - فوبروزي ليتيراتوري ، العدد ٣ ، ١٩٨٠ ، ص ١٥٩ .
- ٣٠ - المصدر السابق ، العدد ٨، ١٩٧٤، ص ١٧٩، ١٧٠ .
- ٣١ - المصدر السابق ، ص ١٩١ .
- ٣٢ - ي. تريفونوف ، قصص ، موسكو ، ١٩٧٨ ، ص ١٩٢ ، (بالروسية) .
- ٣٣ - غوركي ، الاعمال الكاملة ، في ٣٠ مجلدا، المجلد ٢٩ ، موسكو ، ١٩٥٥ ، ص ٣٧١-٣٧٠ ، (بالروسية) .
- ٣٤ - ف. راسبوتين ، «كون المرأة ذاته» ، فوبروزي ليتيراتوري ، العدد ٩ ، ١٩٧٦ ، ص ١٤٧ .
- ٣٥ - ف. راسبوتين ، الاعمال الكاملة، في مجلدين ، المجلد الاول، موسكو، ١٩٨٤، ص ٣٤٨ . (بالروسية) .

محاولة للدخول إلى عالم الشاعر البولوني روجو فيتش

بقلم: هنريك روغلر
تعریف: صالح درویش

ولد تاديوش روجو فيتش (Tadeusz Rozewicz) في ٩ تشرين الأول عام ١٩٢١ في رادومسكو ، في عائلة مستخدم صغير . هذه البلدة هي من الريف النموذجي في بولونيا ما قبل الحرب، ذلك الريف شبه الاقطاعي أيضاً من وجهات النظر المختلفة كافة .

هذا الوسط النموذجي للبورجوازية الصغيرة هو موضوع مستقبل الشاعر ، وانطلاقه ليس اضطراراً فنياً فقط ، ومع ذلك ، فان مدينة وبئته طفولته في الوقت نفسه ، هي أسعد - ويمكن ان نقول أيضاً - وأغنى حياة انسانية . ونتوصل هكذا الى اول تناقض منحرف لشاعر روجو فيتش:

حقد مليء بالحب لشهد طفولته وافتتاحه بمناخ « مدينة الشمال الصغيرة » انتي تحيط ، وتظلم ، وتخنق في ضمة عاشقة بمقدار ماهي مميتة .

ان صورة البلدة الريفية الصغيرة مع كل التفاصيل الدقيقة المبينة بدقة ، تزلف الباعث الاساسي لكل آثار روجو فيتش تقريباً .

□ محاولة للدخول الى عالم □

ولقد سقطت هذه البلدة الصغيرة الذي يشكل معظم سكانها من المستخدمين رالبروليتاريين في أيلول عام ١٩٣٩ في قبضة المحتل النازي. وهنا يبدأ فصل جديد من حياة الشاعر وكل المقاييس تتغير . فالنظام الذي بدأ مستقرًا ذات مرة ينهار .

يعيش روجو فيتش الآن في بلاده انصفيّة من اعطاء الدروس الخاصة وعندما صارت نادرة شرع يبحث عن عمل يدوي موثقاً في وقت نفسه علاقاته مع المقاومة .

في البداية تحددت هذه الروابط بالتعاون مع الصحافة السرية وما لبث ان تجاوز هنا العمل . وفي عام ١٩٤٢ اتم تعليمه في مدرسة سرية لطلاب الضباط . وفي عام ١٩٤٣ - ١٩٤٤ خدم في صرف الانصار لجيش البلاد ونستطيع بشيء من الحق ان ننشئ فكرة عن ابو قف النفسي لشاب في مقتبل العشرين من عمره ، يمسك في الوقت نفسه بالريشة والبنادقية . وهاهوذا يفتح العالم الجامد الكثيب للوجود الريفي . وبكل تأكيد ليس كما يحلم مراهق يقيم في قرية شماليّة ولكن يفتحمه بقصيدة شرسه لتشويير خيال الشاعر . فيتمكن أخيراً من تحقيق المنطق اليومي لمفاهيمه الجميلة والنبلة جداً والتي تحمل اسم : الكفاح من أجل الوطن وخدمة الامة .

في التربية المدنية قبل الحرب كانت هذه المفاهيم عملة دارجة مثل مفاهيم « الفضيلة » و « الجمال » و « الحقيقة » . وقد صار زمن الاحتلال والمقاومة بالنسبة لروجوفيتش هو زمن النضج الذي لفه قبل ان يتتأكد من روبيته رسمياً عام ١٩٤٥ من خلال زيارة الشهادة الثانوية التي تحمل في البولونية بحق اسم « شهادة النضوج » . غير ان هذا « النضوج » مؤلم مثلما هو مر . ران هذه العملة الدارجة المذكورة اعلاه كانت قد فقدت بفترة رواجها خلال « الزمن اللا إنساني » للحرب . فالنازيون البرابرة وصموا بارتكابهم افظع جريمة عرفها التاريخ الحديث ، والاكثر

□ محاولة للدخول الى عالم □

من هذا انها جريمة منظمة علميا ، و «ممكنة» حسب الاصول، ومسوقة «إيديولوجيا» و «فلسفيا» .

في هذه الكارثة المهائلة تنهار قيم النظام كافة، نظام العالم كله . وفي الخروج من هذه الحرب التي دامت المعايير العنصرية الثابتة المكشوفة الحياة الاجتماعية ، وجد الفتى تاديوش نفسه رجلا بالغا . وفيما كان هذا الكشاف الجوال يملأ دفتر التلمذة قصائد طفولية يتحول الى شاعر أصيل أصالة ناضجة . فمجموعه أشعاره الاولى «قلق» التي طبعت بعد الحرب تظهر دفعه واحدة فراده خارج المألوف ونحمل ، في تناغم الشعر القومي، صوتا جديدا .

منذ ذلك الوقت ولزمن طويل سنلاحظ في نتاج روجو فيتش نوعا من عدو او - تداخل - الحرب والموت .

إن الاعتقاد الراسخ بأن المبادئ الاساسية للآداب والأخلاق التي خدمت بناء لعائم كانت قد الغيت وان الانسانية تواجدت في نوع من الفراغ الفلسفي والأخلاقي صار - شيئا فشيئا - فكرة ثابتة وشرعت تحكم بشعر روجو فيتش كله .

ففي قصيدة من قصائده الاولى «الناجي من الخطر» يعبر فيها عن الجدلية (الديانكتيك) .

أصوات فارغة ،

أصوات معادلة ،

إنسان مغلق

حب وضفينة

صديق عدو

ظل ونور

الإنسان يقتل بسهولة قتل حيوان ..

أيتها الكلمات العظيمة
نست سوي كلمات
فضيلة وعيب .
حقيقة واكذوبة
جمال وقبح
شجاعة وجبن
بمقدار مانوازن بين الفضيلة والعيوب
شاهدت
رجلًا - كان في الوقت نفسه -
فاضلاً ومبرراً
ابحث عن معلم ،
لعيش وأفكر .
يعيد لي البصر والسمع والكلام .
يسمى من جديد .
الأشياء والمفاهيم .
يفصل النور عن الظلام .

أهدت الكلمات الاخيرة من هذه القصيدة لظهور عند جديد هام هو الرغبة بإيجاد نظام جديد يحل محل الفردوس المفقود ، رغبة تمس كل أخلاقي صارم . وهذه ضرورة مميزة جداً لكل نتاج مستقبلي لروجوفيتش تشكل واحداً من مقاييسه الأساسية .

بعد حصوله على الثانوية ، درس روچوفيتش تاريخ الفن في جامعة (ياجللون) في مدينة (کراكوف) حيث تنقل خلال ذلك . وجاءت سنوات ١٩٤٨ - ١٩٥٣ ، وطوال هذه المرحلة حاول الشاعر بشرأه الجائع ان يعيد بناء عالم متجانس بانتظام بحث للمثل الاعلى . ان البساطة المفرية

والمعروضة كلها بواقعية – بشكل يكفي ان تقتربن بصفة يجعل منها سلاحا سياسيا – تسمح بأن نعتقد بأمكانية اتمامها بسرعة وسهولة.

كم تبدو لنا اليوم ساذجة – في (مفكرة هنفاريا) وهي مجموعة ريبورتاجات عام ١٩٥٣ – حصيلة اسفاره الى الخارج) – حماسة روجوفيتش للناس والمواقف التي لبضع سنوات خلت ، ستكتشف لنا روجوفيتش آخر اقل التزاما بكثير . ولكن ، بفرضه الاحترام ، تتجلّى هنا حماسة رجل غير قادر على تصور انساني محروم من نظام اخلاقي ، فيبحث بيأس ليثبت باحتمالات نظام هكذا . وفي تلك الحالات ، من جهة أخرى ، فان خيبة الآمال هي الاكثر مرارة وايلاما .

حوالى هذه المرحلة انشأ روجوفيتش عائلة فرزق طفلان فكانه تلقى ضربة اثر ضربة . فارغمه وضعه العائلي الجديد على ان ينسق من « كراكونف » الى « غلينقبس » . وهذه المدينة التي تقع في الحوض السيلزي ذات اللون الرمادي المغير . والجو الريفي الخانق ، لاتني تذكره بعض انشيء بمدينة طفولته الاخرى الصغيرة ، وتراجج وساوسه القديمة مع انه – بعد عشر سنوات من الحرب وفي ظل نظام اشتراكي – كانت الفوارق عميقة وفي حين كان الشاعر يحاول ان يتآلم في هذا الوسط الجديد ، هزت البلاد تحولات سياسية هامة . ومرة اخرى نشاهد ايضا ، لدى الخروج من الحرب ، انهيار الاساطير .

ان التعبير والمفاهيم والشعارات التي تصلح لكرات (البيينغ-بونغ) فيلاحظ روجوفيتش برعه هائل هذه الظاهرة ولكن بسخرية دامغة اكثرا فاكثرا ايضا . وهذا مابدأ له كراسة ومهارة في الوقت نفسه ايضا .

في سني ١٩٥٨ – ١٩٥٩ كتب روجوفيتش مسرحيته الاولى (كارتوتيكا ؛ اي (الملف) وبدها من هذه اللحظة يصير المسرح واحدا من اهتماماته الكبرى . وهذا لا يعني انه لا يمكن اعتباره منذ ذلك الوقت المون المعتمد للمسارح النقدية الرسمية .

□ محاولة للدخول الى عالم □

بكل بساطة خيل اليه ان تعاقب اندیالكتيك المدهش للمواقف المتناقضة في مجرى التاريخ اكثر سهولة في الفهم تحت صيغة مسرحية و تستحسن ايضا نفسها بتدفق احداثها الفوضى والمشوشة فتصير نوعا من المسرح انضحك السريالي . غير انها تقتضي ايضا صيغة جديدة للمسرح، مستحدثة ، تنفرد عما عرف حتى اليوم . وهذا نيس عملا سهلا . وهذا مايفسر بأن جميع النتاج المسرحي لروجو فيتش لم يكن ايضا سوى استقصاء غير مكتمل لهذه الصيغة الجديدة .

قام روجو فيتش في سنوات ١٩٥٨-١٩٦٨ بأسفار كثيرة الى الخارج في غضون ذلك ، وعلى الرغم من ضخامة انتوسع الهام – من وجهة النظر الجغرافية على الاقل – لافاقه وكذلك تجاربه ، فان اتوقف البسيكواوجي لهذا الرجل الأربعيني (عمره الان ٦٨ عاما) يبقى حساسا كموقف « ساكن البلدة الشمالية الصغيرة » القديم . وتميز روّيه الشاعر دوما بالبساطة نفسها – ربما تكون متصنعة – بساطة طفل ضائع في عالم معقد، متشارب لا يدركه البالغون .

ومن جانب آخر ذان هذه النظرة الطنولية توّمن شيئا من العلّهارة ونقاء النفس هذا الطفل البريء والذى بلا مرونة ، هو أيضا قادر على ان يدخل كتاباته اللاذعة الغنيمة والمترسّمة ، لكتار المصاحين والأنبياء .

من هنا فاننا نلمس في بعض بيانياته نبرة اخردية (تتعلق بالعالم غير الدنوي) تقريبا ، حول النهضة المعاصرة تدوّي مثل شواهد سفر انزويا ان روجو فيتش المرحلة الاخيرة ليس فقط شاعرا . انه منظر اخلاقي كبير مليء بالماراة رائسخريّة ، انه يسوّط بایلام معايننا كجاد من القرون الوسطى .

من هذه الصفة العامة نستطيع ان نطرح بعض الخطوط العريضة لكل إشكالات الشاعر .

- كردة المؤثرات والكلمات الطنانة - موقف مضاد للرومانسية :

ان الدخول بتماس عنيف - في سنوات ١٩٣٩ - ١٩٤٥ - بالرتابة اليومية للبلدة الصغيرة الشمالية مع التاريخ العظيم كان قد احدث انقلابا عنيفا يمكننا ان نلاحظه ونحن نتصفح قصصه النثرية التي ظهرت عام ١٩٥٥ لكنها كتبت قبل هذا التاريخ . (الاوراق الميتة المتساقطة) التي تتضمن هذه المرحلة وبصورة خاصة ذكريات المقاومة السرية .

ان الآلية - وفق الترابط الكلي تقريرا - هي بمجموعها سبطة جدا فالمؤلف يقوم بمناقضة القضية الوطنية للنضال من أجل الوطن مع الديكور المبتذل الذي يجري فيه هذا الصراع .

ان ما يخشأه « روجوفيتش » فوق كل ذلك هو العذلة والبريق الخداع والتصنع الذي يؤثر غالبا جدا المظاهر الوطنية الباذخة الفارغة من المعنى .

يخيل إلى ان هناك (اقرأ في المقاومة السرية) ان كل شيء رومانسي فالجميلات يقلن : « عجيب . رائع . خيالي .. » وبدا لي انني سأحيانا هناك في جو من اثارة ثابتة ، وبيئة مذهبة . ماذا ادرى ، وماذا حدث؟ قال البطل ان رئيس في قصة (القرار) . فالشاب . بالرغم من الاقتراب المباشر من الموت ، يتعرى للشمس ، فاغروا فمه وهو يشرث بقصص العربدة والنساء .

وباصرار - رغم الجميع - وبأكبر قدر من التباكي يطرح روجوفيتش الوجه السيء، فبدلا من الخطب العاطفية المسهبة يستعمل الموجز العنيف وبعد ردح من ازمان يقول في قصة مدرسة فاسفية جديدة:

- ينبغي على الناس أن يلحوظوا الى الصمت . فهذا اكثر لياقة . وفعلا علينا ان نصرح ان عددا من الكلمات بحصر المعنى ضروري للحياة .

□ حماولة للدخول الى عالم □

ان هذا الاقتضاب والاقتصاد في الكلمات ، وهذه البرودة الملامة احيانا للابتذال ليست سوى اخفاء للحساسية ، والنضوب الواضح ليس سوى محاولة لاخفاء الشعور لكي لا يقدر هذا الاخير على الافلات من رقابة الفكر وتجريد الشاعر من سلاحه.

بطبيعة الحال ، إن هذا العباء الانفعالي صعب جدا ، ويصبح أكثر صعوبة لكي يتوازن مع هذه اللامبالاة الخادعة التي تبدو متقاربة مع الاستخفاف .

من هنا ينبغي البحث عن منابع معارضة روجو فيتش الشرسة للرومانسية. طبعا ليس ذلك بالمعنى الذي نفترض فيه كل ما هو نبيل وجميل وشجاع في الإنسانية (بهذا يصبح روجو فيتش نفسه رومانسيا ومن سلالة كبار الشعراء الرومانسيين البولونيين بالقياس لعصرنا) لكن الرومانسية التي تتبااهي بالصوفية واللاعقلانية واللامثالية . وهذه الأخيرة بالتماس مع المادة الخام العارمة والمكرورة احيانا للوقائع لا تكشف الا صفتها البشرية .

عشق اليومي في بساطة الاشياء الصغيرة :

هذا الموقف النفسي كما في الموقف الفني جزء سلسلة من النتائج المنطقية كره تعابير الثرثرة ، والصياغات الفلسفية الكبيرة التي يتصورها المبالغ فيه يعنق العالم الحي والمجرد للطبيعة في مسرحية (جماعة لا ذكون) المؤرخة عام ١٩٦١ يهزأ بشراسة بالوسط المدعى الثقافة ورطانته الفامضة هذا الكره قاد الشاعر للولع بالأشياء الصغيرة المتواضعة ، والبساطة ، واليومية ولكنها موجودة حقا.

انه هنا ، في عالم الفكر ، في هذا العالم الخيالي ، المتنوع، والمشكوك فيه يسن السيف الذي يخترق خاصرة هذا المخلوق اللامبالي : « الطبيعة ».

- قال الشاعر في التعلبقي (١٩٥٨) على ديوان (اشكال) وعلى
هامشه سوف نقرأ :
- اذا كنت قد بقىت حيا . فهذا ليس الا لوجود موائد ، وقوشات
عشب ، قطرات مطر .

في هذه الاشياء المتواضعة ، والظواهر اليومية ، يستشرف روجو فيتش
معنى الوجود . انها هي هذه العناصر الصغيرة التي بمقدورنا نسها
بالاصبع وتحقيقها كما نرغب - تتعش ايمان الشاعر في العالم .

وسوف يشرح الشاعر مرات عديدة في نتاجه ، سروره الفضيل
الدهشة من رؤيته اكثرا الاشكال بساطة ، والممكن ادراكها بكل الحواس ،
ورؤيته ايضا تواجد بعض اناس بسيطاء (كما يقال) . وسيقوم بذلك كما
في هذه القصيدة ، بطريقة سرد جاف ظاهريا ورتيب :

هل قلت ان هذه هي طاولة ؟
انها طاولة .

على الطاولة يوجد خبز وسكين
السكين تستخدم لقطع الخبر .

ومن الخبر تتغذى البشرية .
هل قلت ان هذه هي نافذة ؟
انها نافذة .

خلفها يوجد روضة .
هذه الشجرة هي شجرة تفاح
انها تزهر .
الارهار تساقط .
الشمار تتشكل
تنضج

□ محاولة للدخول الى عالم □

والذي يقطف تفاحة .

عذرا الرجل الذي يقطف تفاحة .

هو والذي (. . . .)

هذه العجوز الصغيرة التي تجر
عنزة بطرف حبلها .

هي الف مرة اكثراً نفعاً
أنف مرة اكثراً أهمية

من عجائب الدنيا السبع
ذلك الذي يفكر ،

ويزعم .

انها غير نافعة .
هو قاتل .

انه لذو مفرز عظيم ان الاحداث الاكثر مأساوية حتى (الاحداث
التي تتضمن ذكريات الحرب والاحتلال) كانت ترى دوماً من قبل
روجو فيتشن واقعية اكثراً ، وخصوصاً بوساطة تفصيل طفيف ، مثلما
يفعله طفل ، لكي يعطي صورة عن جريمة ومؤسسة (آوستشنايتز) *
فالشاعر لا يحتاج الى اللجوء لتفخيم الكلام ، ولا انى تجميع الامثلة عن
الرعب . بل يكفي :

جديلة رمادية صغيرة
ذبل فارة مع شريطة في الداخل
يجرها في الصدف ،
أنصبية السيئ التنشئة .

(*) معسكر الاعتقال في زمن النازية الهاتلرية .

مقطع من قصيدة « جديلة صغيرة » ١٩٤٨ يكفي لاثارة مئات الالوف من النساء حلقات الرؤوس والمقولات . يكفي ، بایجاز سريع (مذبحة الابرياء) ١٩٤٨ ، أن نبرز محتوى جيوب الصبية الصغار حيث نجدها : ملأى

بالخيوط والحصى

وباحسنة صغيرة ،

من أسلاك حديدية .

ولكي تلمس لمس الاصبع كل البربرية النازية ، فقد رتبت مذبحة الاطفال النظامية ، الذين ساروا في نسق ثنائي — كما لو انهم يدخلون قاعة الدرس — نحو الافران ليحرقوا فيها .

— احتجاج ضد اللامبالاة العامة :

لقد سبق أن قلنا ان الصبي الصغير تادلويش ، ولد في بلدة صغيرة ولم يغادرها حتى سن الخامسة والعشرين . (رؤية ومعادلة نقاش مع الامير) ١٩٦٠ . فالذى كان أكثر رهبة هو الفراغ الاخلاقي الذي نتج بعد هذه الحرب ، وكان قد رأى اقتراف افظع جريمة لم يعرف مثيلها في التساريـخ .

هذا هو الموقف ، يلاحظه روجو فيتش أيضاً بعد الحرب ، لدى تغير مختلف السياسات . ويصر أيضًا عنصراً من عناصر شعره الأساسية بما أحدث من هجوم عنيف ضد كل امتثالـية* ، ضد كل قبول بالظلم ، وضـد اللامبالـة العامة تجاه الشر .

ان روجو فيتش هو مؤلف هذا التعبير الدارج في الاستعمال اليوم:
« استقرارنا الضئيل » .

*) الامتثالـية : نزعة للتقييد بالاعراف المقرـدة .

وقصيده (الحساب) من أوائل قصائد ديوانه «قلق» المؤرخة
عام ١٩٤٦ تصور هذا المشهد :
«أربع سينات
بجوارب وردية
وقناعات خضراء
من ذوات الريشة الحمرا ...»

اللواتي «ينقرن قطع الكاتو» في صالة للشاي ، والى جانبهن سيد
منتفح البطن ، نديد الاناقة :
«ديك مهيب ،
ذو عرف ذهبي
يصبح بأعلى صوته :
ـ «الحساب ... !»

وكأنه لا توجد ثمة حرب ، ولا احتلال ، ولا دموع ، ولا دم ، ولا
جرائم نازية ...

وفي مسرحيته (الشاهدون) ١٩٦٢ نرى زوجين معتدلين (بحيث
انه لا يمكننا ان ندعوها الا بـ : «هو» و «هي») وبلفة روجوفيتشر
المتميزة جدا يظهر ان تبنيهما التام للرتبة المفيدة لوجودهما في سيل من
الافكار العامة ، وفي فيض من شعارات مبتذلة محزنة ، محاصرين من
جميع الجهات كالحلزونة في قواعتها .

ان الانانية وضيق هذا «الاستقرار الضئيل» وعدم الاستجابة لكل
ماليس له فائدة مادية ، يؤدي بالنتيجة الى اعنف انقساوة.

وليس من باب المصادفة ان ينتهي هذا القسم من المسرحية بمشهد
لا يتحمل عن سوء معاملة الاهل ، لطفلين صغيرين مثلما تعامل الهرة
الصغرى . وفي يوم مشرق الشمس ، وبلعبة بسيطة ، يتم الاغتيال الذي

بدا — في هذا العالم الهائج جدا ، المستقر جدا — وكأنه في الاصل شيء طبيعي وعادي .

و « المأهولة المزعومة » كما يسميها المؤلف : (دون ترك عنوان) يصف محاولة الخروج من هذه القوقة الحليزونية التي يحتجز « الاستقرار الضئيل » فيها مشاريعه .

وبصورة ساخرة وعبقية تميز بها مسرح رو جوفيتش ، يقدم لنا الشخص الاساس (هنري) الذي يهرب من البيت العائلي متذرعا، خطأ او صوابا ، بفقد الذاكرة . ان ردة فعل هذا الهروب هي نوع من الدفاع الذاتي ضد اللغو المفيض من الوجود العائلي في عالم اليوم . لكن الهروب لا ينجح . فهنري كان قد عاد الى منزله وتلتزم زوجته جيزيل باعادة صوابه المفقود اليه :

سأقوده مع ذلك ،

الى بر الامان

سأخذ بيده مثل طفل .

سأقوده الى المكان ،

حيث كان قد أسس فيه عائلة

حيث قام بأعمال جميلة .

او أخرى قبيحة .

فالامر ان سيان .

سأقوده هنا ،

الى هذه الزاوية .

مثل جرو كلب .

وسوف أجعله يشم .

وعندما سيشم سوف يتذكر .

وسوف يفهم .

- الجانب الأخلاقي والتعليمي :

في القصيدة التي نوهنا عنها آنفاً : « الحساب » يلاحظ الشاعر انه لم يكن « سافونارولياً » يحمل إدانة قاطمة للضعف البشري كافة . ولكن هذه القصيدة المؤرخة في عام ١٩٤٥ أو ١٩٤٦ والتطور اللاحق لنتائج روجو فيتش يبرهن بأن « الغضب » مع مرور الزمن ، قابل للامتصاص بالاستسلام ، واللامبالاة ، وأن خسدة الناس لافتة تنمو وتنتهي ببنوع نبرات الانبياء المهمة في العهد القديم ، او رهبان العصر الوسيط كالراهب « سافونارول » تماماً .

ان روجو فيتش في زمن نضوجه هو أخلاقي قح ، مسكون بالحقد نحو البشرية التي تفتقر الى مثل شبابه انعانياً ، ويفسر هذا الحقد بصور ساخرة تتصدى تقرباً لنهاية العالم .

ان ظاهر قصيدة « السقوط » ١٩٦٤ هو – بامكاننا القول – ظاهر كوني – لا هدتي في الفضاء الكوني :

الرجل المعاصر
يسقط في جميع الاتجاهات
في الوقت نفسه .
نحو الاسفل ،
نحو الاعلى ،
نحو الجوانب .

اذن فيما مضى كان « الرجال المتمردون ، والملائكة النازلون من عليهم » لا يهبطون الا « والرأس الى الاسفل » وهكذا فان عالم عصرنا لا يملك قاعدة من هذه « القواعد الصنبة » حيث كان الانسان منذ زمن طويل جداً يقدر ان يسبر الجوهر الشيطاني لل الفقر ، جوهر الحياة ، والجوهر الاخلاقي .

□ محاولة للدخول الى عالم

في الرواية « الروجوفيتشية ». كان دوستويفسكي قد وجد طبعاً مكانه ببحثه الجنوبي المتصل عن الله مثل : ربما آخر الاخلاقيين الفرنسيين « كانوا » .

ومثل : كل الخاطئين والنادمين وشهداء الادب المقدسين وكذلك (سان اوغسطين) وقلبه في عمق اللجة .

لايخلو شعر روجوفيتش من هذه اللوحات العظيمة الذي من خلال تجميعها شبه التهتكى بمختلف الانطباعات المجزأة : ملاحظات - امثال (غالباً بلغات أجنبية) الخ ...

رسم (بانوراما) رحمة تسخر بشكل مرير من الحضارة المعاصرة .

وينتمي الى هذا النوع كتابه (وجه) ١٩٦٦ او (الحكاية) التعليمية في كتابه المتميز (لاشيء في معطف برد سبير) ١٩٦٢ . ففن التعليم في محمله ليس الا النتيجة المنطقية لوقف رجل أخلاقي صامد .

ان اللوم والتحذيرات وقواعد السلوك المطروحة تنتهي باقامة نوع من الاصطلاح الالחقي البسيط المليء بالانطباع النقدي اللاذع وببراعة تتعلق بالعالم الآخر ، خاصة بالمذهب : الشعري الروجوفيتشي .

وهاهي دي مقاطع من قصيدة (رسالة الى المتواхشين) من ديوانه (أشكال) :

اعزائي المتواخشين
لانقتووا بالنظر
ذاك الذي يبحث عن مكان حر .
في مقصورة (.....)
اعزائي المتواخشين
انتظروا لحظة
لاتدوسو بأقدامكم الضعفاء
لاتصرّوا بالاسنان

□ محاولة للدخول الى عالم □

أعراني المتواشين
لاتنهبوا من المخازن
الشموع وقضبان المعكرونة
لايقل واحدكم وهو يدير لنا ظهره
انا ملك نفسي .
انا وهو أدوات الملكية ، انا لي .
لايقل : — معدتي ، شعري .
سروالى .
امراطي ، أولادي
رأبي
أعزائي المتواشين
لن تأكل : « هل تريدون ،
 بصورة أخرى ، أقولها لكم ،
في الحقيقة سوف لن نبعث .

ومثلما يتوجه روجو فيتش الى كل رجل اخلاقي ، والى كل مربى
يحاول ان يعيد الى الاصطلاح الاحلاقي عناصره الاكثر بساطة .

من هنا — بلا شك — يتناول الاطفال والشيخوخ اهمية شعر
روجو فيتش ، وبالمقابل فإنه لا يحب الراشدين وبصورة خاصة رجال
الثقافة . فالراشدون بالنسبة له عموما خبيثون ؛ حمقى ؛ كريهون —
وفوق ذلك — فهم مضحكون .

يمكننا القول ان الحكمة الحقيقة بالنسبة له هي وقف على الطفولة .
فهذه الاخرية — على الاقل — هي فردوس البراءة والطهارة المفقود الذي
طردنا منه الضمير الناضج والمذنب (مقارنة بالانجيل) فمن حماقة
(جيزيل) الى هدر (هنري) في مسرحية دون ان يترك عنوانا) يواجه

بين الشعور الطيب وبساطة صبيهما الصغير (بنيامين) ، انه تعاطف خاص – عندما لا يكون عطفا – مايكرسه للنساء الهرمات . فمنذ عام ١٩٥٢ في قصيدة « فلاح عجوز تمشي على شاطئ البحر » يؤثر فينا شخص بطلته التي – بفضل سلطة العمال وال فلاحين الجديدة – وجدت نفسها لأول مرة في حياتها فوق شاطئ البحر ، واكتشفت – الان فقط – كل جمال هذا العالم الغريب جدا .

وفي عام ١٩٦٣ – في قصيدة « حول النساء المسنات » من ديوانه :
(وجه) يقول الشاعر لنا :

أحب النساء المسنات
النساء المسنات الدميمات
إنهن ملح الأرض .
نفايا البشرية
لاتنفروا منها
إنهن يعرفن الوجه السيء
للحب .
للإيمان .
الله يموت
النساء المسنات ،
ينهضن كما في كل الصباحات .
يشترن في الفجر ،
الخبز والخمر والسمك .
الحضارة تموت
النساء المسنات ينهضن في الفجر
يفتحن النوافذ
ينظفن القاذورات

الانسان بموت ..
النساء المسنات يفسلن الجسد
يدفنن الميت .
يزرعن الازهار
فوق القبر (۰۰۰)
وحدهم الحمقى يضحيون
من النساء المسنات
النساء الدميمات
النساء الخبيثات
لأنهن جميلات
لأنهن طيبات .

فالشيخوخة هنا هي كالعوده من عالم الطفولة ، من براءتها الساذجه
من بساطتها الاخلاقيه ، النقيه ، الثابته والشعبية . (كل شخص هؤلاء
النسوة المسنات هي نساء الشعب .) .

هذه الخطوط المتميزه هي أيضا خطوط البطلتين الفلاحتين في قصتيه
المنتخبتين من مجموعته (رحلة الى المتحف) ۱۹۶۶ . وهم : (هذه
الش提مة القديمة) او (الى منصب دبلوماسي) . انهما اشد نبلا وأكثر
اثارة من ابنهما وكنتهما المفرطين جدا في العلم والفن .

- * - آلام الجسد :

بطبيعة الحال ، ان موقف الشاعر « التهدبى » لايعني التعالي فوق
بيئته ، فوق الشعب والانسانية كمن يستطيع احتمالا ان يتخيله يتقبل
المزاح المر والادانة العنيفة اللذين يدوّيان بالتناوب في هذا النتاج فالكل
على العكس . ان شعر روجوفيتش موسوم ببعض الديموقراطية الفذة
وسوف نعود اليها لاحقا .

هنا من المناسب ان نلتفت الانتباه الى وجه من وجوه المشكلة فحسب للتعرف على السريرة التي للشاعر والتي تشكل جزءاً من هذه الانسانية المذنبة والخاطئة والتي لا تكون الا واحداً من كل مامعها وتضطلع ايضاً بحصتها من العيوب والاخطاء والنقائص التي هي من صفات البشرية . هذا الاحساس يتفسر بطريقة متميزة بالنسبة لرهبان وناسكي القرون الوسطى للتعرف يعني المعرفة بما يرمز الجنس .

ان نتاج روجوفيتتش في الواقع يبدو بكامله مشبعاً باحساس الخطيئة التي هي خطيئة الجسد « الاصلية » ، الاحاسيس ، الجنس . هذه العناصر ترمز هنا عموماً الى تلوث العالم الحديث بالشر . فالجسد المفري يبدى مفاتنها ، كما في الفردوس التوراتي (هذا المصطلح يرد دوماً) ولكن في الوقت نفسه يؤدي الى الانحلال والفساد ، ان عبودية الحواس هي في الوقت نفسه ممجدة ومذلة .

هذا الموضوع - مع مرور السنين - شرع يأخذ اكثر فأكثر من الاهتمام في نتاج روجوفيتتش بغية ان يصبح في سنوات نضجه استحواذياً وان يحل - اذا صح القول - محل الوسوسات السابق للحرب ، مع انه يوجد بين الموضوعين نوع من القربى (فالحرب تبدو لروجوفيتتش دوماً وقبل كل شيء كمدبحة اجساد) :

الجسد . يصبح إليها
انه الله أعمى وشرس .
يتطلع أصدقاء الاوفىاء
يفترسهم ثم ينبذهم

كتب الشاعر في قصيدة (العقاب) او (نقاش مع الامير) ولکي يحلل الى آية درجة يكون هذا الباعث استحواذياً يكفي ان نجد هذه الجملة بالکذ متغيرة قليلاً وفي نص آخر ، في الحكاية التي يطلق عنوانها على كتاب

□ محاولة للدخول الى عالم □

نشرى : (الامتحان المعلق) ١٩٦٠ - عالم الاشياء ، الجسد انه إله اعمى وشرس ، انه يبتلع صديقه المخلص الميت . يفترسه وينبذه - .

في قصيده العظيمة (اصوات مكتومة) ١٩٦١ يصف روجوينتش رحلته الى ايطاليا ، بلد الجمال التقليدي ، فيتجهن ب بصورة خاصة تحت مظهر رجل شبق وشهواني .

هذه القصيدة مفعمة كلها بهذا الجمال الوثني ، فالجسد فيها يبدو محاطا باجلال ديني تجديفي :

الاجساد منقدة ...

الاجساد تنتهي الى العالم الحيواني
الاجساد وديعة

وينهي الشاعر قصيده او حكاية رحلته بهذا التقرير :

الطعام بأقصر مهلة .
الشراب بأقصر مهلة
المطالعة والحب بأقصر مهلة .
الانطلاق للسفر بعيدا جدا
التحدث بسرعة وبسرعة جدا
القيام بالوداع بأقصر وقت
الاصفاء والتطلع وقتا اطول
المشاهدة وقتا اطول
التمتع والذوق مدة اطول .

واخيرا ، في قصيدة (ر gio) ١٩٦٩ نشاهد نوعا من التكريس الخامس في هذا الموضوع للجسد والجنس . هذه القصيدة هي بلا ريب المحولة الاولى في الشعر العالمي للدلالة على فيض كنه وفعالية اعضاء جسمتنا التي هي اكثر حشمة وشهرة - بالنسبة للادب على الاقل - الاكثر حياء .

ان روجو فيتش يختار في الواقع نقطة تجمع ما يبدو مناقضا: الطبيعة وال التاريخ ، الانساني ذاك الذي يبقى بلا حركة في الفضاء والذي ينتشر في الزمان ، وهناك عنصر ثالث سوف يتمزج ايضا مع العنصر الانساني والحيواني الا وهو :

العنصر الالهي ، فالجنس يبدو هكذا كشحنة متفجرة لقوة هائلة مبعثرة حول الانسان وفي داخله .

ومسرحية (ابنتي الصغيرة) - فهمت اولا كسيناريو ، ثم في عام ١٩٦٦ - نشرت على أنها قصة لتكون في النهاية في عام ١٩٦٨ مقتبسة للمسرح - تمثل بين اخواتها مثالا لفعل التدميري لهذه القوة !

مستخدم شجاع من الاقليم يجهد لتعليم ابنته وفق المبادئ الحميدة القديمة . لكن هذه الابنة الصغيرة تذهب ل تقوم بدراساتها في العاصمة وهناك تقع فريسة هذه القوة الشريرة . فتتعاطى الدعارة وتنتهي بموت مأساوي .

ان الوسوس الجنسي الملائم للانحراف هو موضوع ملهاة يعود تاريخها الى عام ١٩٦٣ (عجوز صغير مضحك) والتي هي ليست سوى (مونواوج) الشخص الرئيس المعن امام المحكمة التي تقاضيه للاخلال بالآداب العامة .

وفي الملهاة - غير المسرحة من فصل واحد - بعنوان (القرار المعلق) ١٩٤٦ والتي من جهة اخرى ليست اكثرا من عرض تجريبي - كما تحدده مقندة المؤلف - للمسرح الجديد - هذا الافتتان بالجنس يتدخل في غير ما يجب مباشرة في فن المسرحة وفن الشعرية لهذه الملهاة :

فالحدث يجري - ان كان بامكاننا الكلام عن الحدث وسياقه - امام باب مغلق حيث يجري خلفه فعل شهوانى . هذا الفصل يمارس تأثيرا شبه جاذب على شخصوص المسرحية كافة وهنا الجو المحموم هو من نوع النوم المفناطيسى الجماعي الذى افرزه الموقف خلف الباب المغلق يشكل محور بناء المسرحية (دون ان نتكلم عن ملابسات العنوان) .

- * - ديموقراطية ضد الفردية :

لقد نوهنا سابقا عن « ديموقراطية » روجوفيتش . انها واحد من أكثر الخطوط المميزة لهذا الشعر . لكن قبل ان نسترسل في ذلك ربما ينبغي علينا أن نحدد الذي نفهمه من الكلمة « ديموقراطية » في الشعر .

ففي حالة « روجوفيتش » يقصد بلا شك ابداع « بطل مشترك بدلا من النموذج المتداول عالميا حتى الان « البطل الفردي » .

ان الوسط الذي كان الشاعر قد قضى فيه سنوات حياته الاولى كان كما لاحظنا وسطا رماديا وعلى نمط واحد ، جماعة من المستخدمين الصغار ، بورجوازية صغيرة ، مدينة صغيرة بروليتارية من الاقليم .

انه لم العبث ان نبحث فيه عن ابطال او عن افعال عظيمة بطويلة . فلا يوجد سوى اغلبية غير متميزة ، ملطخة بالزفت والدبق والحوادث اليومية الصغيرة .

وبعد الحرب حدثت تطورات قوية في نشر الديموقراطية تسعى الى خلق اشكال جديدة من الثقافة الجماهيرية ، الى بساطتها، ومجانتها، وعاليتها .

ان نتاج روجوفيتش يعكس مختلف حالات هذه التطورات . قبل كل شيء وصلت « أناه » الشعرية الى الذوبان تقربا ذوبانا كلية مع الجماعة فصارت على هذا النحو مجهولة .

ان بطل (الملف) الرئيس - وهي مسرحية اكتسبت الشاعر نجاحا واسعا على المسارح البولونية والاجنبية ، لا يوجد فيها شخصية متميزة . وليس لها زمن ، ولا مهنة ولا حتى اسم ، او بالاحرى أنها تتغير باسنمار .

انه « أحدهم » ذاك الذي يعيش بشدة كل هذه الاحداث وكل هذه الظواهر المذكورة اعلاه : الحرب ، الاحتلال ، اللامبالاة بعد الحرب . الانانية .

والاستقرار الضئيل انخ . . . لكنه يحياها بطريقة لا شخصية ، اذا صح القول ، مثل انسان آلي يسجل سيولة الزمن والتاريخ الذي يجري عبر نفسه . ان مشاعره مثل احساسه ليست فردية ، انها مشاعر وأحساس مشتركة وجماعية ، ان البطل الشعري عند روجوفيتش لا يتميز عن الطائفة . انه كالآخرين ، انه واحد منهم ، يفكر ، يحس ، يتكلم كفرد واحد من المجموع . مثل رجل من الشعب ، كل مشارك في الجمهوء ، ومن جهة أخرى على جانب من الفموض في نظر الطبقة .

نستطيع ان نقول ان مختلف آثار روجوفيتش (وخصوصا ما يتضمن مسرحه او اعماله التثوية) ليس لها عدة ابطال مختلفين ، ولكنه دوما الشخص نفسه الذي نرجع اليه ، سواء والد (ابنتي الصغيرة) او (العجوز الصغير المضحك) او مستخدم الاقليم العجوز المتقادم ايضا الذي ينفذ رحلة الى روما في القصة الطويلة (الموت في مظاهر قديمة) ١٩٧٠ .

من هنا تفضيل الشاعر للضعفاء ، والمعاقين ، والمحروميين . من هنا هذه الرقة المشار اليها آنفا ، والتي كرسها للأطفال والناس العاجزين ، كهذا العجوز الاسكافي في قصيدة (القباقيب) المهداة الى (تاديهماكوفسكي) في ديوانه (قصيدة مفتوحة) ١٩٥٤ - ١٩٥٦ والتي جاء فيها :

ملتصقا بكرسيه

مثل الدبق على السنديانة

ماذا تحت الكرسي ؟؟

هل هذه زجاجة ؟؟

هل هذا ملاك صغير :

ذاك الذي يمد عنقه

انه يبتلع جرعة .

فتبدأ القباقيب تنطيط

[محاولة للدخول الى عالم]

يبتلع جرعة ثانية
فتقرع القباقيب الباب
وبعد الجرعة الثالثة
يمتليء الحنوت ،
بالعصافير والاطفال .

ان مثال ماكوفسكي مثال متميز ، لأن فن الرسم عند هذا الفنان يحقق بسمته الخشنة والخرقاء ، بكل عالمه الساذج والمثير عالم عرائس الأطفال ، شبيه بشكل مدھش ، بعالم روجو فيتش الشعري . نجده فيه كمن يغوص في أعماق الخيال الشعبي ، وفي منابع الشعور المشتركة العالمية ، والجهولة ، حيث تظهر الشخصوص كافة تحت شكل عفاريت أو دمى . والتلميحات الى فن الرسم عند « بروغول » أو « بوش » مألوفة أيضا في شعر روجو فيتش تلك التي تنقلنا الى قلب حقيقة كثيرة التشابه انه عالم فنادق الريف ، والطرقات الكبيرة والاحتفالات الشعبية حيث تتوارد جماعيا وليس فرديا . حيث جميع المشاكل :

— الحياة ، والموت ، الزواج والmate ، العيد والحداد ، تعيش جماعيا وسوية .

نراه في قصيدة (الابن الضال) المكتوبة على حاشية لوحة للفنان (هيرونوموس بوش) - ١٩٥٥ - :

انني مثل حجر
ملقى في الماء العميق
انني في أقصى الاعماق
انني . . .
كانني لم اكن .

وجاء في أعلى اللوحة قليلاً :

لا أحد عرفني

لا أحد حزعني

بسماتي المشوشة

ان هذا الفلاح ،

خلف نافذة الفندق

الذي يدبر ظهره

هو صديقي .

ان حالة مشابهة - سهلة الفهم في أيامنا هذه . في عصر الهجرات الاجتماعية الكبيرة ستتعدد غالباً أكثر فأكثر الحركة الفردية - هي قطعاً حالة جديدة وأصلية في الشعر القومي البولوني . ان هذه الرتابة ، هذا التستر، يجعل البطل رقيقاً بين عامة الناس الذي نشاهده مثلاً في ديوانه ذي العنوان المعبر (صوت مجھول) ١٩٦١ ، يؤلف في الواقع نوعاً من الحرب الكلامية مع المفهوم الرومانسي للبطل الذي وجد تعبيره الأكثر كمالاً في (الارتجال الكبير) المشهور ، القسم الثالث من (الاسلاف) للشاعر البولوني آدم ميسكيفتشر ، مفهوم الشاعر المتعرج المفرد الذي يؤلف عالماً في ذاته ، معارضنا نداءً لنه ، بطبعه الحال . للعالم الخارجي .

وزيادة على ذلك يكون هذا تأكيداً لمعارضة روجوفيتش للرومانسية - التي سبق أن المخنا إليها في مقدمة هذه الدراسة .

ان جميع عناصر شعر روجوفيتش التي عدنا أعلاه تعاكس الى حد ما - حتى ولو لم يكن مباشرة - موقف العالم الحديث .

وقد شاهدنا في هذه السنوات الأخيرة تحولات جوهريّة ، ما لقلة من الجماهير في جميع أنحاء العالم بذلك تتكلم وأحياناً تستلم السلطة .

□ محاولة للدخول الى عالم □

وبدأت الشعوب المستعمرة (بفتح الراء) تستيقظ شيئاً فشيئاً وكانت غارقة حتى الآن في البوس والجبل، وظهور دول جديدة فمن جهة أحدثت الانطلاقـة التقنية والمكتشفـات العلمـية زيادة ثابتـة في مستوى الحياة، وأفراطـاً في الاستهلاـك ، ومن جهة أخرى اتقـان طـرق القـهر والعنـف وتفـاقـم التـهـديـد المـعـنـق على البـشـرـيـة تحت شـكـل الـابـادـة الـذـرـيـة .

فـي بـولـونـيا يـضـاف إـلـى ذـلـك اـثـورـة الـتي أـحـدـثـتـها الـمحاـوـلـة الـعـمـلـاـقـة لـتـحـوـيل – فـي اـطـار نـظـام اـشـتـراـكـي – بلـد رـجـعي ، فـقـير ، زـرـاعـي فـي غالـبـيـته ، إـلـى مجـتمـع مـصـنـع بـقـوة وـحـبـيـث – وـبـمـنـطـقـ لـاحـق لـهـذـه اـثـورـة – تـحـوـيل سـكـان الـرـيف وـالـقـلـيم بـتـرـبـيـتـهم الـبـطـيـئـة وـالـصـعـبـة وـالـذـين لاـيزـالـون يـعـيـشـون فـي ظـلـآـراء عـصـر آـخـر إـلـى مواـطنـيـن مـثـقـفـيـن وـأـعـيـنـ مـسـتـقـبـلـةـ الـنظـوـمـةـ الـاشـتـراـكـيـة .

كلـهـذا التـشـعـب وـالـمـشاـكـل نـجـدـه فـي آـثار روـجـوـفيـتش ، نـحـسـ فـيـهـ علىـنـحـوـ باـهـرـ بالـاسـتـيـلـاء عـلـىـ الشـعـورـ بـالـخـطـرـ وـفـدـانـ تـواـزنـ إـلـيـسـانـ الـحـدـيثـ ، الـمـحرـضـ بـهـذـاـ التـسـارـعـ الـمـبـاغـتـ وـالـطـارـيـهـ لـلـتـارـيـخـ . فـيـنـتـجـ عنـ ذـلـكـ ، التـمـرـدـ وـالـمـارـاـرـةـ وـالـيـأسـ وـالـسـخـرـيـةـ ، وـكـذـلـكـ نـوـعـ منـ التـحـريـضـ ، رـعـشـةـ لـذـهـ ، الدـوـارـ الـذـيـ نـعـانـيـ مـثـلـاـ وـنـحـنـ نـدـورـ . عـلـىـ أـحـصـنـةـ خـشـبـيـةـ (ـ الـبـاعـثـ التـرـوـيـضـيـ غالـبـاـ ماـ يـتـضـيـجـ فـيـ شـعـرـ روـجـوـفيـتشـ وـيـمـكـنـنـاـ انـ نـدـركـ بـسـهـوـلـةـ – فـيـ هـذـهـ النـوـامـةـ منـ الـاحـسـيـسـ الـدـائـرـةـ وـالـمـتـبـدـلـةـ باـسـتـمـارـ كـمـاـ فـيـ آـلـةـ الـمـشـكـالـ (ـ الـكـالـيـدـوـسـكـوبـ)ـ *ـ – انـ الـقـلـبـ يـبـداـ نـيـدقـ بـايـقـاعـ سـرـيعـ اـكـثـرـ .ـ بـالـرـغـمـ مـنـ جـمـعـ الـوـجـوهـ الـمـسـتـعـارـةـ (ـ الـمـظـاهـرـ)ـ ،ـ وـجـمـيـعـ الـاـوـضـاعـ وـاسـتـيـاءـاتـ الشـاعـرـ فـانـ ضـربـاتـ الـقـلـبـ هـذـهـ ،ـ الـتـيـ تـنـمـ عـنـ حـبـ الـإـنـسـانـ ،ـ تـسـتـمـرـ فـيـ الـعـلـمـ لـسـمـاعـهـاـ :

(*) الـكـالـيـدـوـسـكـوبـ آـلـةـ آـنـبـوـيـةـ تـحـتـويـ عـلـىـ مـرـكـزـةـ بـحـيـثـ انـ الـاـشـيـاءـ الصـفـيـرةـ الـمـلـوـنـةـ الـمـوـجـوـدـةـ مـعـهـاـ فـيـ الـاـنـبـوـبـ تـحـرـنـتـ فـتـولـدـ رـسـومـاـ مـخـتـلـفـةـ الـاـشـكـالـ وـالـاـلـوـانـ .

كم أنا سعيد معك
فقلبي يدق
افكر بأن الإنسان
لأقلب له .

لنقرأ في قصيدة (كم أنا سعيد) من ديوان (القفاز الاحمر) ١٩٤٨ وفي قصيده (الجواب) في ديوانه (خمس قصائد) ١٩٥٠ في الحاشية هذه الكلمة للشاعر الالماني غوته .

« كوني انسانة معينة وجيدة يا اديل .. » ***

والشاعر سيقول بصرامة :
في البيوت المشرقة بالرجال
الذين أحب
والذين كنت قد وهبتهم عيني .
وفهي ،
ويدي .
 واستعدتها ثانية
لان كل واحد منا ،
بحاجة لكي يلامس اليد المفيرة
للرجل الآخر .
 وكل واحد منا يبكي في الليل .

ان شعر روجوفيتشر يشهد بموقف الانسان الحديث الذي وجد نفسه في ملتقي عصرين وخاضعا في هذا العمل الى ضغط قوتين يمكننا القول انهما متعارضتان من جهة نهاية العالم القديم ، ومن الجهة الاخرى

(**) كلمة غوته هذه وردت في النصين البولوني والفرنسي باللغة الالمانية .

□ محاولة للدخول الى عالم □

ولادة العالم الجديد وكلاهما محرك ايضا . وقليل الوضوح وملتبس نشاهد ب بصورة افضل في مكان آخر في الموقف ايجابي لأوروبا هذا الموقف بذقة - ملخصا في نوع ما فكر رووجوفيتش الفلسفى - يتجلب بشكل مدهش في مسرحيته (المرأة العجوز الحنون) ١٩٧٠ .

فوق ركام من الفضلات ، كومة من الاقذار خلفتها الاجيال السابقة تلد حياة جديدة . انها لما تلد بعد بل بالكاد تبزغ ، وهي لما تبزغ بعد بل تحلم بالبزوغ . فعالم اوروبا القديمة ، الضعيفة ، المسحورة ، المليئة بنزوب الجراح التي اصابتها من الشرق حتى الغرب ومن الغرب حتى الشرق جراء جنائزير العربات الثقيلة ، والجرارات الثقيلة ، والبدارات التي تشن من الالم - تحلم ايضا بأن يرفعها الثور . وان تكون خصبة ، وتحلم بالولادة . اوروبا القديمة الفاسدة تعود تابدة من جديد انطلاقا من البيضة ، بتغافل جامح لتبدع حياة جديدة .

ان صورة « الولادة فوق ركام من الاقذار » هي صورة مميزة للدياكتيك الرووجوفيتسي التي نلاحظها في جميع نتاجه الشعري .

يمتد هذا النتاج بين طفين : من جهة ازادة الاندماج بعمق بكل تطورات العالم الجديد في التنظيم ومن جهة اخرى الرغبة بقهره وذلك بالتحرر منه والتحرر من الذات .

ان المشكلة الاساسية والنزاع الكبير لعصرنا هو هناك : بين الاندماج الاشتراكي والحرية الفردية .

ان نتاج تاديوش رووجوفيتش يشكل صورة شعرية لهذه المشكلة وهذا النزاع وهذه نفسها تشكل صورة حقيقة لعصرنا الذي ، بتملصه من روابط الاستقرار الادنى يريد التوصل الى الاستقرار الافضل الحقيقي .

إن ديكتيك المتناقضات . المميز جداً موقف رووجو فيتشي انفلسفياً يصير أكثر حدة وأكثر وضوحاً في المرحلة الأخيرة من نتاجه ، والتي كرس الجانب الأكبر منها للمسرح .

في هذا النوع : الذي يكون النزاع الدرامي فيه هو الأساسي، يتضح ديكتيك المتناقضات ببريق خاص . وهناك أيضاً ، وبالصورة الأكثر بساطة أن من المذهل أن بمقدور رووجو فيتشي إبداء خط جوهري لشعريته : إلا وهو التمرد ضد جمود العالم .

ان العنصر الأول الأساسي لهذا التمرد موجه ضد البنية التقليدية للمسرح وهذا كان واضحاً في السابق في الآثار المسرحية الأولى لرووجو فيتشي كمسرحيات (الملف) أو (الفصل المقطوع) . وهذا يتوقف الآن بكل بساطة على مبدأ المبدع .

والعنصر الثاني لهذا التمرد هو في فن المسرح الرووجوفيتشي الذي ظهر آنفاً في قصائده كما في قصصه . ويمكن أن يسمى بدافع الكشف عن الذات . نزع رووجو فيتشي منه جميع صفات الكهنوت التي يلبسها أيها الرومانسيون والرمزيون بطيبة خاطر أزياء غريبة مع جميع الطقوس الدينية وما يتعلق بها من :

تماثيل وزخرفات ومتاحف « على شرف آل ... » .

أن البعد النقدي لهذه المسرحية يمكن أن يظهر ضيقاً طفيفاً بتحديد حرفة واحدة خاصة .

ولكن المقصود (الجزء من أجل الكل) صورة مستخدمة غالباً جداً في الشعر الرووجوفيتشي .

في الواقع إن رووجو فيتشي يحتاج بهذه الطريقة ضد أكاذيب الثقافة المعاصرة حيث تقنع بأفكار مبتدلة جميع مظاهر الحياة الصحيحة ، حيث

□ محاولة للدخول الى عالم □

كان قد بدل التحليل انادي بادارة دينية . ان معذب ، لكنه معذب غير خال من الخبر يحرك بوضوح جميع مانسقها تسميتها بالجانب الحيواني من الانسان (من هنا العنوان البليغ للمسرحية) لكي نوازن نوعا ما مثاليتها الملائكية .

ان هذا هو موضوع ند اكثر مما هو موضوع مطروق ، وعلى صعيد آخر وبمستوى اكثـر رفعة فـان مسرحية (الى الخندق) ١٩٧٢ هي مشاهد من الحياة اليومية المفرزة من الانصار الذين يقاتلون في الغابات ضد الهمتـرين يمثلون هذه الحياة بطريقة قلما تتوافق مع المشاريع الخيرية التنمية المكتب المدرسيـة .

وهناك ايضا تناقضات في آثار روجوفيتـش كثـيرا ما تستلفت النظر مرارا وتـظـهر في كلمـات : - خـشـونـة - غـنـائـة - اصـالـة - رـمـزـ .

بالـلغـة عـامـية ، والـمواقـف المـوصـوفـة مـرـتبـطة ، بالـحـاجـات الـأـولـيـة نـلاـشـخـاص بـما فيـها الـحـاجـات الفـيـزيـوـلـوـجـيـة . اـكـن اـكـثر المـواقـف تـصـبـح طـبـيعـيـة وـاـكـثر الـاـحـدـاث قـاسـيـة (نـصـير مـخـتـلـ) وـاحـمـق اـعـدـم رـمـيـاـ بالـرـصـاص لـاغـتصـابـه اـمـرـأـة مـسـنـة بـالـاضـافـة الى اـنـه يـزـيد الـاـهـمـيـة المـجازـيـة لـلـعـامـة .

ان مسرحية (زواج أبيض) ١٩٧٣ تطرح فرضية عـزيـزة على رـوجـوفـيتـش . وقد عـرـضـها اـكـثر من مـرـة فيـ سـعـره لـعـرـفـه ماـهـوـ الجـسـد البـشـريـ فيـ بـيـوـلـوـجـيـتهـ وـفيـ فـيـزـيـوـلـوـجـيـتهـ ، مـاـنـكـ حـقـيقـةـ اـلـاـنـسـانـ .

وبـكـلـ تـفـاخـرـ يـبـحـثـ الشـاعـرـ فـيـ مشـاكـلـ اـنـجـنسـ .

ان جـمـيعـ شـخـوـصـ هـذـهـ الـهـزـلـيـةـ قـدـ تـفـلـيـتـ - تـحـتـ اـشـكـالـ مـخـتـلـفـةـ - عـلـىـ جـاذـبـتهاـ . وـبـصـورـةـ خـاصـةـ بـطـلـيـتهاـ الشـابـتـيـنـ . هـذـهـ التـعـرـيـةـ (حتىـ الـلـفـظـيـةـ) هيـ ايـضاـ شـكـلـ منـ اـشـكـالـ الـاحـتجـاجـ . اـحـتجـاجـ ضـدـ كـلـ بـنـيـةـ

□ محاولة للدخول الى عالم □

الحضارة المعاصرة ، القائمة على الاتفاق والكذب والتي تزيف وتمنع التدفق الطبيعي للحياة .

ان مسرحية (زواج ابيض) تهدف الى نظير المياه الموحلة لنهر الحياة : بذلك بالرجوع حتى الى منابعها البيونوجية وبداياتها الخنثوية.

ان كره الكذب والانتهازية مرتبط دوما بالطموح الى النقاء المطلق لتناقضهما آنفما . ان جميع قصائد روجو فيتش الاولى تشهد بهذا البحث الحميم عن شخص او اي شيء يستطيع تجسيد اسطورة الكمال الاخلاقي.

وفي مسرحية (رحيل الفقير المدع) المقتبسة عن قصة لكافكا هذا لنموذج ينفذ بشكل مجازي ورمزي . فها هو ذا رجل مفتون ومغرم بفكرة التضحيه ونكران الذات وبذل النفس.

فمن اجل ان يهبها أقصى درجات الفعالية الادبية اختار روجو فيتش لشخص الذي تخيله كافكا . فحقق بذلك محاولة تسخير الجسد فمجده حتى ذلك بشيء من الخبر . محاولة لقهره ربما في واحدة من خصائصه لجوهرية الا وهي : إشباع الجوع .

يوجد بين هذه المحاولة شيء من الجهد البطولي للشخصوص أمثال : لامير كونستان مثلا ، لكنه مبين - بطريقة تميز بها روجو فيتش - في لاسلوب الرديء . وفي المنظور التهمي البشع .

ولكن رغم هذا - وربما حتى من اجل هذا - تشكل هذه المحاولة خر برhan على ان جميع ابداع روجو فيتش مسكون بهاجس انقاد الانسان بكل بساطة من الواقع بين المتناقضين : الخير والشر ... !

* * *

الى الزملاء الكرام :

تود مجلة الآداب الأجنبية أن تذكر الأخوة
والأخوات المترجمين والمترجمات الكرام أن
المجلة تعذر عن نشر أي نص مترجم غير مرافق
بالنص الأصلي . ويرجى كتابة اسم وعنوان
المترجم كاملا مع الشكر .

هيئة التحرير

المسَرَحِيَّة

حياتي ، سيرة ذاتية

بقلم فاسيلي بيلوف - ت د . هنوح أبو الوي

مسرح

في العراء . . أمام الباب

مسرحية لا يريد أن يقدمها أي مسرح ولا يريد أن يشاهدها أي جمهور
باقلم فولفجانج بورشيرت . ت - حسين الادلبي

«حياتي» سيرة ذاتية

بقام: فاسيلي بيسلوف
ت: الدكتور محمد أبوالوى

ولدت في لينينغراد في حي جزيرة فاسيلي ، في شهر نisan وفي اليوم الاخير منه في عام ١٩٣٢ ، كان بيتنا في الشارع الثالث من حي جزيرة فاسيلي وبعد ذلك أعطونا بيتاً آخر فانتقلنا الى حي بوابات نارفسكي .

أتذكر بصورة جيدة والدي . كان والدي طويل القامة، مرحًا وكان يعمل في مصنع كبروف قفالاً ، وفي كل مرة عندما يحتفظ به للوردية الثانية كنت لا استطيع ان انام ، اتذكر بأن أمي كانت تشتمني عندما كنت ابكي، ولكنني أبداً لا أريد ان استسلم للنوم . كان والدي يرجع الى البيت مرتدية بدلة العمل وكانت احاذل النوم ، عندما كان يغير ملابسه ويفتسل في الحمام ، وفي الصباح كنت استيقظ مبكراً وامشي على رؤوس اصابعه بجانب سريره ، لم تكن أمي تسمح لي او لأخي بافليلك باثارة الضجة .

(*) قصة رواني روسي معاصر ، حاز على جائزة الدولة في الاتحاد السوفييتي .

كانت والدتي تحمل الشهادة الثانوية . وكانت تنوى ان تجد لنفسها عملا ، ولكن عندما ولد اخي فيتيا اضطرت للبقاء في البيت . بالحقيقة كان لدينا اثاث بيت كامل ، كنا نشتري كل شهر غرضا ما . واكنتني آنذاك لم اكن افكر بهذه ، الاشياء فقط كنت استمع الى الاحاديث .

على ما يبدو ان هذا الزمن كان اجمل الاذمنة في حياة اسرتنا . كنا نسافر كثيرا الى بيترغوف والى غاتشينو ، ونذهب لزيارة خالتى نينا ولكن هنا بدأت الحرب .

كان ذلك صيفا ، وكان عمري آنذاك تسع سنوات ، كنت سأدرب في الخريف في الصيف الثاني . في احدى امارات استيقظت صباحا بسبب هدوء ما غير مريح . جلس والدي وراء الطاولة يتفقد وثائقه . كان بافليك وفيتيا الصغير يفطون في النوم ، اما امي فجلست مقابل والدي وبيكت .

اعلن في اليوم التالي عن التعبئة العامة .. ذهب والدي الى شعبة التجنيد ومعه كيس البحار وكأس وملعقة ومنشفة . ودعناه جميرا الى عند الترومای . اتذكر كيف قبلنا والدي جميعا ، قبل اولاده الثلاثة، وبعد ذلك ضم والدتي وقال ! « لا بأس ياكلافا ، هكذا كانوا يسمون والدتي . لا بأس ياكلافا اعرفي بأن الحرب ستكون قصيرة شهر او شهرين . وستنتهي الحرب ، وسأعود ، وسنكون كلنا معا من جديد » .

حدثتني امي اكثر من مرة أن والدي قبل ذهابه الى الجبهة رجــع الى البيت مرة واحدة مرتديا بدلة عسكرية وكان برتبة ملازم ، ولكن تلك الزيارة كانت في الليل ولم اره بعد ذلك ، وبعد مرور شهر استلمنا تبليغاً انا، فقد وان وضعه مجهول ، في اليوم نفسه كان أول هجوم جوي كبير على لينينغراد . بينما يمكن القول ، انتهت طفوالي السعيدة . كانت امي تبكي كل يوم على والدي . كنا نستلم المواد التموينية كلها بالبطاقات التموينية .

□ حياتي سيرة ذاتية □

انتقلت اليها خالتى نينا ، فهي متزوجة . في الاول من ايلول اخذتني خالتى الى المدرسة ، الى الصف الثاني . وبعد انتهاء اليوم الاول المدرسي هرعت الى البيت لوحدي ، ولكن خالتى نينا أصبحت ترافقني يوميا الى المدرسة . وكانت والدتي تعمل ليلاً مناوبة في مشفى عسكري ، وتبقى نهاراً مع فيتها وبافليك في البيت ، وأما خالتى نينا فكانت ترافقني الى المدرسة . وفي احدى المرات عندما أخذتني خالتى الى المدرسة، وما كدنا نقطع حارتي حتى أعلن عن انذار جوي . اتذكر انه كان في منتصف الشارع ترولي فارغ من الركاب . كان في داخله شيء ما يعمل ، ولم يكن به سائق او ركاب . اختبأ الجميع . أخذتني خالتى نينا بين ذراعيها الى الملجأ ، ووقيت مقلمتى من محفظتي ، ولذلك بكت ، فكان ضياع القلم والممحاة يضايقنى ولقد استطاعت خالتى أخذ المقلمة ، ودفعتنى الى القبو الذى يصل اليه درج واطئ . وعانتها فلم ارغب في النزول الى القبو ، لأن الهدوء كان مخيما في كل مكان ، ولم يكن هناك قذف قنابل فقط أعلنوا بالراديو ، اكثر من مرة ، ان على الجميع انهرب الى الملاجئ . كانت عندي رغبة في رؤية الطائرات الالمانية . واعتقدت انها ابداً غير مخيفة ، واردت الركض الى الاعلى عبر الدرج ، ولكن خالتى نينا امسكت يدي بشدة . وأذكر ان عدداً كبيراً من الناس كان موجوداً في القبو . وتحمّل الكثير منهم . وفجأة اهتز كل شيء بقوة ، وانفتحت ابواب . وبعد ذلك دوى صوت عالٍ لدرجة اني أخذت ازعق ، لا اذكر غير ذلك شيئاً . اتذكر فقط اني عندما صحوت كان القبو معتماً ، وكان الناس يصرخون ، يطلق كل واحد صرخة ، تختلف عن الاخرى . وبسبب الغبار لم يكن هواء نستنشقه . ضمتني خالتى نينا الى صدرها . واحتضنت المحفظة التي كانت فيها المقلمة وكتاب القراءة .

عندما صعدنا الى الاعلى رأينا التروماي نفسه ، وفيه الركاب والسائلق . عاد كل شيء الى وضعه السابق . ولكن عندما وصلنا الى المدرسة رأينا أن المدرسة لم تعد موجودة في المكان الذي كانت قائمة فيه . تطاير الدخان من كومة الاجر الصغيرة ، ومن التراب ومن الاجر المطفأ ، وتهدم البيت المجاور للمدرسة ، وهرع رجال الاطفاء والتطوعون ، ووقفت سيارة ذات صندوق سماوي اللون في مكان قريب ، ونقلوا اليها شيئاً ما مخفياً . تأفت خالتى نينا ، وأخذتني الى البيت . ومنذ ذلك اليوم لم أذهب الى المدرسة . وفي الشتاء توافت التدفئة المركزية عن العمل . وألبستني خالتى نينا الشياط كلها ، التي كانت موجودة في الخزانة . أصيб أخي الصغير فيتيا بالتهاب الرئتين . ذهبت والدتي الى الطبيبة التي اعطت والدتي قنينة دواء فيها بعض القطرات وأوصت بأن يعطى المدواء لفيتيا مساء وصباحا . ومع هذا فان درجة حرارة فيتيا لم تنخفض .

مات فيتيا . ولم افهم انذاك ما معنى انه مات وسألت أكثر من مرة . لماذا لا يتكلم فيتيا . بكت كثيراً والدتي . لفعت خالتى نينا أخي فيتيا بالشرشف ، ووضعته في الحقيبة ، وسافرت في التروماي الى مكان ما ، ورجعت الى البيت واكمن بدون الحقيقة ، وأعطيتني ، كما اعطت بافليك كعكة : «هذه لك ياتانيشكا ، قالت الحالة - كلي وتذكرني فيتيا» وقد حافظت فترة طويلة على هذه الكعكة .

حصلنا سابقاً على الاواد الفذائية الشرورية بالبطاقات التموينية ، أما الان فلم يعطوا تقريراً اي شيء بهذه البطاقات . كنا نشعر برغبة كبيرة في تناول الطعام ، الذي لم يكن متوفراً ، وكنا ، أنا وأخي بافليك ، نرتد في البيت المعطف ، والطاقة الشتوية ، ولعب على الارض ، قرب المدفأة ، وهي مدفأة قديمة ، نظفتها الحالة نينا ، وأزالت دهانها ، وصنعت منها موقداً . وكسرنا السياج الخشبي للبيت ، وجعلنا منه حطب للموقدة ،

□ حياتي سيرة ذاتية □

ولكن لسبب ما ، كان الدفء قليلا ، والدخان كثيرا . ووجدت الخالة نينا نافذة صغيرة في الغرفة المجاورة ، وفتحتها ، فتخلصنا من الدخان . وحصلت الخالة نينا على نصف كيس من البطاطا المتجمدة ، وطبخنا البطاطا على المونية .

احتطنا على كمية من الماء في برميل مصنوع من خشب البلوط ، لأن الماء كان نادرا ما يصلنا ، وحصلت الخالة نينا على برميل الماء من مكان ما ، ودحرجته إلى البيت .

وفهمت من حديثها مع أمي ان الحصار الالماني للينينغراد سيقضى عليه قريبا ، اوسيبدا هجومنا الكبير قريبا . واعتقدت أنا وبافليك على القصف الجوي الالماني وعلى الهرب الى الماجا وكنا نسبق الخالة نينا ، لأنها لا تستطيع الركض بسبب تورم رجليها ، وكانت تشتممنا ، وكنا نعرف أنها تشتم بسبب المحبة ، ولذلك لم تتأثر في احدى إبرات ، في الخريف ، مضى يومنا ، لم نذق خلالهما الطعام ، عادت ماما الى البيت من المناوبة ، وما أن وطئت عتبة البيت ، حتى صرخت : « أين هي ؟ هل ذهبت ثانية الى الكنيسة ؟ ! » .

صمت ، وصمت بافليك ، كنا نحب الخالة نينا ونشفق عليها ، ولم نفهم شتم أمي احالي . وبعد ذلك أخذت أمي تبكي وسقطت على الفراش ووضعت أوسادة على وجهها . وتقدمت منها الخالة نينا وقالت لها : « ماعلاقتك ياكلاف بذهبابي الى الكنيسة ؟ أنت لست وصية عني ، وأرجو الا تقفي بوجهي ، أنا لم اسبب لاحدي اساءة » .

كانت الخالة نينا تذهب الى الكنيسة مرة في الأسبوع ، وتنقل لنا احاديث الناس . انتشرت اشاعات كثيرة . عرفت الخالة نينا من أحد الناس ان قوائم المهاجرين تنظم الان وسيرحل أولاد الجنود وزوجاتهم من لينينغراد قبل الآخرين . وحاولت الخالة كثيرا قناع والذتي بالرحيل

من لينينغراد . رفضت والدتي في البدء ، ولكن فيما بعد ، استطاعت الخالة نينا اقناعها بصعوبة . ولا اعرف كيف استطاعت الخالة نينا تحقيق ذلك وبدأت امي تحاول ترحيلنا ، وذلك بعد عيد ميلادي ، والبستنا وأخذتنا الى الغرفة المجاورة، وجمعت والدتي وخالتني حقيبتين وحزمتين وبعد ذلك أخذتنا سيارة ما الى منطقة بعيدة ، خارج المدينة ، وهناك رأيت حشدا كبيرا من الناس ، ومعهم أيضا حقائب واطفال . في كل مكان كنا نسمع الصراخ والبكاء . وودعتنا الخالة نينا ، التي رفضت رضا تاما الهجرة . وسمعنا صوت الطائرات ، فهرعنا الى مكان ما ، وكادت احدى السيارات ان تدوينا ، وانطلقت الصرخات ، وبعد ذلك تبين ان هذه طائراتنا ، وليس طائرات الالمان . واذكر ان جنديا صعد الى سطح احد العناصر وأخذ يطلق الرصاص من مسدسه في الهواء ، وهتف انه من المغيب على سكان لينينغراد مغادرتها في هذه الظروف ، عليهم العودة فورا ، وركبنا مع بافليك السيارة وعدنا الى لينينغراد ، ونزلنا عند الخالة نينا لأن بيتها أبعد من بيتنا عن قذائف الالمان ، وقلما تصل إليه القذائف الالمانية .

لا استطيع ان اذكر ، ولا اريد ان اذكر المصائب التي لاقيناها خلال ذلك الصيف والشتاء ، لانه لن يصدقها أحد . ولا ابالغ لذلك . وعندما استطعنا خرق الحصار ، رحلنا مع امي وبافليك الى فولగدا . وحدث هذا في شهر كانون الثاني في عام ١٩٤٣ . لا اذكر شيئا ، سوى ان ماما لم تستطع المشي على الاقدام ، فحملوها من المقطورة على الحمالة واطعمونا شيئا ما ساخنا بالملعقة .

بقيت الخالة نينا في لينينغراد ، وقررتنا أنها ماتت .

* * *

□ حياتي سيرة ذاتية □

عشت مع أمي وأخي بافليك في المشفى حتى حلول فصل الربيع . في البداية نزلنا في غرف مختلفة ، وبعد ذلك جمعتنا مديرة المشفى في غرفة واحدة ، وفي تلك الغرفة كانت هناك سنت نساء مريضات من المدينة نفسها ، فولغدا ، ومنذ الينا يد المساعدة ؛ وشعرنا بالشفقة نحونا من الآخرين ، وبوجه خاص كانت تعطف علينا الحالة بانيا ، التي أجريت لها عملية القرحة في المعدة ، وكانت الوحيدة في الغرفة التي تستطيع السير بنفسها ، وعندما عرفت ، أني صحوت قالت لي : « الآن ستتماثلين للشفاء ياعزيزتي » .

في البداية خفت ، عندما رأيت أن أمي وأخي مستلقين ، وكأنهما نائمان ، وكان عنق أخي ضعيفاً وكأنه عود كبريت ، ورأسه كبيراً ، يكاد لا يستطيع حمله ، وتركتنا أمي في نومها العميق ، وأعطتني الحالة بانيا من الخزانة شيئاً ما في ورقة ، وقالت :

« مرت الأيام ولم أطه لأحد ، حافظت عليه » ورأيت أن هذا الشيء هو حبّتا جوز .

علمتني الحالة بانيا الحياكة بالصنارة . وتركـتـ لـنـاـ مـكـبـيـنـ مـنـ خـيوـطـ الصـوـفـ ، رقمـ أـرـبعـينـ ، وـتـرـكـتـ لـنـاـ عـنـوانـهاـ ، عـنـدـمـاـ خـرـجـتـ مـنـ المـشـفـيـ .

ركض أخي بافليك في الغرفة من زاوية لآخر ، وكنا لأنكاد نستطيع المشي ، عندما ، قرروا نقلنا من المشفى . أعطونا بعض المعونات وقرروا نقلنا إلى القرية ، وكانت والدتي ضعيفة لدرجة أنها بصعوبة حملت الحقيبة . أرتدينا ملابسنا ، وجلسنا في المر ، ولا ندرى ما العمل وكان المرضى يمرون أمامنا ، ويئتونا بانخروج من المشفى ، ونجلس ونجلس ، وكانت نستريح . قلت لأمي : « ماما ! اطلبـيـ انـ يـنـقـلـونـاـ عـلـىـ الخـيـلـ » وتخافـ مـامـاـ مـنـ أـنـ تـطـلـبـ ، وـتـقـوـلـ : اـسـكـتـيـ يـاتـانـيـ ، وـالـاـ فـانـهـمـ لـنـ يـخـرـجـونـاـ ، وـنـبـقـيـ فـيـ المـشـفـيـ ثـانـيـةـ ، وـقـفـتـ وـالـدـتـيـ وـارـادـتـ اـخـذـ

الحقيقة ، وكادت أن تسقط على الأرض . وجلسنا ثانية ، وعلى ما يبدو ان أحدا أخبر مدير المشفى بأمرنا . وهرعت مدير المشفى وقال : « مابكم ، أيجوز هذا ؟ لماذا لم تخبرونا ؟ » ، كانت لدى المشفى فرس واحدة ، ينقل عليها شيخ متقدم في السن الماء لا ذكر اسمه . افرغ الماء في المشفى ، وأخذ الحقيقة وقال :

« الى أين ياعزيزتي ؟ » .

لم يكن هناك مكان نركب فيه ، ومع هذا وضعنا هذا الشيخ الى جانب برميل الماء ، وجلست أمي خلف البرميل وثبتنا بالبرميل لكي لا ينبع وقاد الفرس بالمقدوم ومشى الى جانبها وهكذا الى أن وصلنا الى محطة انقطاع ، وحملنا الشيخ من الفرس الى الأرض ، وحمل الحقيقة ، وقال : « أعذروني ، لا وقت لدى ، يجب أن أترككم » وجلسنا طويلا في محطة القطار . وكانت والدتي خائفة كل انوقة على الحقيقة . ومن الصعب جدا كان الحصول على تذاكر سفر بالقطار . وقف المسافرون اكثر من ثلاثة أيام ، امام شبكة التذاكر من أجل الحصول « على تذكرة » .

جلست والدتي على الحقيقة ، وأخذت تبكي ، الى ان تقدم منا شرطي وسأل : « من انت ؟) والى اين مسافرون ؟ « وعندما أجبناه ، ذهب ، وعاد بعد فترة وجiezة - وسأل : « أتوجد لديكم تقدوم لشراء التذاكر ؟ » وذكر ثمن التذاكر الى المحطة التي سننافر اليها . وأخذ النقود ، وعاد بعد ساعة تقريبا . ومعه تذكرة واحدة للكبار ، لوالدتي وتذكرة ابي ولأخي ، الصفار . وساعدنا في الوصول الى المقotorة . وفتحت والدتي الحقيقة ، وأخذت ربطه عنق جديدة وجميلة ، كانت لوالدي ، وأرادت ان تقدمها للشرطي ، فرفض الشرطي وقال : « ماذا تفعلين ؟ ، ماذا تفعلين ؟ سافري ، ستتحاجين الى ربطه العنق فيما بعد . » .

□ حياتي سيرة ذاتية □

وذهب اشرطني . (فيما بعد ، عندما أصبحت كبيرة ، رأيت هذا الشرطي في فولغدا ، واردت ان أتقدم منه وأعبر عن شكري له ، ولكنني خجلت) ووصلنا مساء الى محطةنا ، وساعدنا المسافرون في حمل الحقيبة من المقظورة . ومن جديد ، نقف في المحطة ، لأنعرف ماذا سنعمل تحرك القطار ؛ وتفرق المسافرون ، وخيم هدوء على المحطة الصغيرة جدا . أنها محطة الكلخوز ، الذي يحمل اسم « انفلاح الاحمر » . ولم تعرف أمي أين يقع هذا الكلخوز ، على يمين المحطة ام على شمالها ؟ فقد نتوجه اليه بالاتجاه المعاكس . ولم نعرف كم يبعد عن المحطة ؟ كنت أشعر بالعطش وأما أخي بافليك فطلب من أمي انطعام . ومررت أمامنا امرأة ، كانت تذهب للحصول على الماء ، فسألت من نحن ؟ ومن أين ؟ ، والى أين ؟ .

وعلمت أسماءنا . ونقلت الماء الى البيت ، ثم عادتلينا . وساعدتنا وقالت إننا بحاجة الى حوذى من الذين ينقلون الى المحطة قشر الصفصف وقالت أن من الحوذيين من يتوقف عندهم في الدار . وسترسل أحدهم إلينا ، عندما يرجعون من كلخوز « انفلاح الاحمر » .

أطعمتنا والدتي . ونمنا على مقعد كبير في محطة القطار . ورحت ننفط في نوم عميق مباشرة . ولا أدرى ، كيف صحوت في الليل ، فوجدت نفسي في العربة ورأيت الفرس تهز ذنبها . وسمعت صرير العربة الكبيرة ، التي كانت تنقلنا . أما أخي بافليك فقد كان مایزال نائما وأمي كانت تتحدث مع الفتاة التي كانت تنقلنا . وواذكر ان رائحة القطران كانت تفوح من جزمة الفتاة . وكانت الليلة مقمرة ، والبعوض باعداد كبيرة ، وباسع بقوة . ووضعت علي والدتي منديلًا ، فنمت ثانية ، ولكنني صحوت مرات عديدة .

قطعت الفرس مسافة طويلة . وسمعت صرير العربة ، التي كانت تهتز دائما . وهكذا سافرنا طوال الليل . واستيقظت في الصباح بسبب

الشمس . وقطعنا ساقية ، فشربت منها الفرس وفكت الفتاة العربية ، وتركت على الفرس فقط السرج ، وأخذت ترثاح من طول السفر . ونمّت ثانية ، واستيقظت فقط عندما تابعنا السفر . ولأول مرة في حياتي أرى هذه الكمية الكبيرة من الأعشاب ! ومررنا عبر عدد كبير من القرى الكبيرة والصغرى ؛ وعبر الغابات الكثيفة والكبيرة . وبعد ذلك عبرنا جسراً ووصلنا إلى القرية . توقفت الفتاة واسمها كابا عند أحد البيوت ، وقالت : « هنا ، على ما يبدوا ستعيشون ، نظفنا أرض البيت في عيد الاول من أيار » .

كان هذا هو كلخوز « الفلاح الاحمر » . انتظرونا هنا منذ فترة طويلة . تركتنا أمي وأعطتنا قطعة خبز ، وذهبت إلى القرية المجاورة ، حيث مجلس البلدة . وهرع اليها مباشرة من بيوت متعددة فتيان وفتيات بأعداد كبيرة ، نظروا اليها بصمت ، وجلسوا مدة طويلة ومن ثم انطلقوا دفعة واحدة إلى الشارع ، كأنهم تنقوا أمراً بذلك . وبكى أخي بافليك : « لماذا ذهبوا جميعاً؟ » . ولم اعرف لماذا ذهبوا ، وذهبنا إلى الشارع . ورأينا الفتاة كابا ، التي نقلتنا ، وقد أوصت أخاهما بالبقاء إلى جانبها ، وعدم ازعاجنا ، ووعدها بذلك . وقدت فرسها إلى مكان ما . واقترب منها أخوها وسألنا : « هل انتم مهجرين؟ » .

وشرعنا للعب قرب الغدير .

وعادت أمي من مجلس البلدة مساء . وجاء لعندها أناس كثيرون ، وكان عددهم كبيراً للدرجة ، أن المكان ضاق بهم . وأحضر كل واحد لنا شيئاً ما . أحد الناس أحضر الملح في علبة الكبريت . وأحضر أحد الأهالي كمية من اللفت ، المحضر من العام الماضي . وأحضرت أحدى الفلاحات قنينة حليب . بكت أمي ولم تعرف كيف تشكرهم .

□ حياتي سيرة ذاتية □

وسألوا من نحن ؟ ، ومن أين جئنا ؟ ، ومن هم أقرباؤنا ؟ . ركم عمرى . وعمر أخي بافليك ؟ . وطرحوا أسئلة كثيرة . ومنذ ذلك اليوم زارنا أناس كثيرون . حدثتهم والدتي عن حصار لينينغراد ، واستمعوا إليها .

هكذا بدت حياتنا في القرية . وقالوا لنا إن البيت الذي تسكنه كان خلال فترة طويلة مغلقا ، لأن صاحبها رحل من القرية أثناء عمله الاصلاح الزراعي ، ونزع منكية الاقطاع . وهي كل شيء في البيت على حاله حتى الاولى المنزليه بقيت كاملة ، دون أن يمسها أحد .

بدانا نتمايل للشفاء ، علما ان القرية كانت خالية من الخبر منذ مدة طويلة ، كان أهل القرية يأكلون الفضلات والنفايات ، أو بعض الحبوب التي يجرشونها بواسطة الجاروشة ، أو الملاحنة اليدوية . وكان يوجد عند البعض كمية قليلة من البطاطا ومن المفت من السنة الماضية ، وعاش الناس على الثمار البرية ، وعلى الفطور . وعلى الخضار البرية . انتظر الجميع بفارغ الصبر وصول البطاطا الجديدة . كانت كل أسرة تربى على الأقل بقرة واحدة ، الآن كثيرة هي الأسر التي لا توجده لديها بقرة . اشتريت أكثر من أسرة على بقرة واحدة . وسلم الكلخوز معظم الحليب للدولة . ولا أذكر من الذي نصحنا نزرع الشعر .

واستطاعت والدتي حرف أرض الحديقة المحطة بالبيت ، وزرعتها شعيرا . فأعطيت منديلها الجميل للفتاة كانا مقابل كمية من الشعير . خفنا من ضياع تعينا ومن عدم الحصول عنى موسم جيد للشعر . وهطلت الامطار ، ونبت الشعر ، وأخذ ينمو بسرعة كبيرة . كنت مع أخي بافليك في كل صباح ؛ عندما نستيقظ ، نهرع إلى الحديقة لكي نلاحظ مدى نمو الشعر ، الذي أخذ يزداد يوما بعد يوم . فرحت والدتي وفرحنا لنمو الشعر . واتخذ مجلس البلدة قرارا بمنحنا اعالة من البطاطا تكفي

لشخصين . وكنا نستلم شهرياً ستة كيلو غرامات من الطحين من المحل التجاري . ومع أن كمية الطعام كانت غير كافية ، الا اننا كنا نحسد عليها لأن سكان الكلخوز لم يحصلوا على مثلها . حصل على البطاطا فقط الموظفون والمدرسون ، أما عمال الكلخوز فلم يحصلوا على البطاطا . تورمت ارجل الكثير من الناس بسبب سوء التغذية .

قطف السكان زهر البرسيم وجفوه ، ودقوه بالهاون . واضافوا إلى هذا الزهر بطاطا مطحونة، وخبزوها، ولكنهم لم يحصلوا على الخبز لأن هذا العججين يتفتت بسرعة على الشواية . ولذلك كانوا يأكلونه مباشرة باليد . وببدأت تموت الخيول في الكلخوز بسبب انتشار مرض غامض . كان الفلاحون يسلخون جلد الخيول بعد ذبحها ، ويقطعون الفرس إلى قطع كبيرة ويتقاسمونها بالقرعة . كان واحداً من الشيوخ أو من المراهقين يدير ظهره ويغطي وجهه بالقبعة ، ويشير شيخ آخر أو مراهق آخر إلى قطعة معينة من اللحم ويسأل :

« هذه من؟ » فيذكر الشيخ الذي غطى وجهه بالقبعة اسم أحد سكان الكلخوز ، وهكذا يوزعون قطع اللحم ، دون أن يزعزع أحد لأنها لأنها قسمة عادلة .

في الصيف حصدت أمي وساعدتها ، وبعد ذلك أخذنا نقلع الكتان . كان أخي بافليك يجلس على الأعشاب ، إما أنا وأمي ونساء كثيرات فكنا نقلع الكتان . تعلمت بسرعة كبيرة جمع حزم الكتان ، واستطعت مع أمي خلال شهرين الحصول على اثنتين واربعين نقطة عمل في الكلخوز وهذا شيء كثير . كانت فتاة اسمها كابا تعمل رئيسة واحدة انتاجية . وهي الفتاة نفسها التي نقلتنا من محطة القطار إلى القرية . ولقد خصصت كابا لي دفتر عمل وسجلت فيه كل الاعمال التي قمت بها ، وقالت : « انظري إلى عدد النقاط المسجلة لك ، أنها تقارب عدد النقاط المسجلة لوالدتك » .

□ حياتي سيرة ذاتية □

كان اخوة كابا يأتون لزيارةتنا ، و كنت أصبح معهم في النهر ، و نجع الشمار البرية في الغابات وربطتنا علاقة صداقة مع اسرة اخرى وهي اسرة سمير نوف . ولكن لقب هذه الاسرة كان فيكلاخا . وفي احدى المرات أرسلتني امي الى هذه الاسرة لكي اطلب المقص . و قلت لها:

« ياعمتى فيكلاخا، أعطني المقص » قامت واعطتني المقص . ووضعت يديها على شعرى وقالت :

« أرجو أن تناذيني إما ياعمتى أو ياجدتي ، ولا يجوز أن تخاطببيني بهذا اللقب ». .

كانت الجدة ، التي طلبت منها المقص واسمها غوستيا ، تعيش وحيدة في بيت صغير . كان عندها خمسة أبناء . استشهد ثلاثة منهم على الجبهة . وبقي اثنان ، وما زالا يقاتلان على الجبهة .

واحد منهما تزوج ، ترك زوجته في البيت ، وذهب الى الجبهة ، واسم زوجتها ماريا ، ولكننا كنا نسميها ماتيا . وكان عندها ثلاثة أطفال . ابنتها كانت من عمري . واسمها كاتيا ، كانت الجدة غوستيا تمضي نصف وقتها عند أحفادها . وكثيراً ما كانت تذهب لقطف زهر البرسيم . وتأخذ معها كاتيا . وكلما امتلأت السلة تحاول حشوها من جديد ، وتملا سلة أخرى . وفي احدى المرات وجدها رئيس الكلخوز في الحقل وارد انتقادها ، فقامت هي بشتبهه . لم تجد هذه الاسرة ماتأكله مثل كل الاسر . بدات هذه الاسرة ، اي اسرة سمير نوف . بقلع البطاطا وهي مازالت صغيرة جدا . وفي إحدى المرات هرعت اليها كاتيا وطلبت مقصنا مرة ثانية ولم تكن امي في البيت فتقمت واعطيتها المقص . وبعد ثلاثة أيام نادتني وهمست في اذني وقالت لي عن سبب حاجتها للمقص . وقالت أنها ذهبت مع جدتها الى حقل الكلخوز وقطعنا بالمقص سنابل القمح و ذلك في الليل . وملأتا في مرأة واحدة غربالا من السنابل . فركت

الجدة السنابل ، ونظفتها من القش وجفتها في الموقنة وجرشت القمح بالجاروشة اليدوية . وطبخت البرغل، وكانت الطبخة طيبة . ولكن الجدة لم تستطع ان تملك نفسها فأضافت اليها طحينا من البرسيم الاسود .

اذكر جيدا ذلك اليوم . قبل ذلك بفترة وجيزة اخبر اخو كاتيا الصغير رفاقه الاولاد في الشارع أن جدته طبخت طعاما شهيا من القمح . وبعد مرور يوم واحد داهم رئيس الكلخوز ومعه جابي الضرائب ، ومعلمتان بيت سميرنوف بصورة مفاجئة . وفتشوا البيت بدقة ، دون يعثروا على شيء ، وكادوا ان يخرجوا وهنا اشار اخو كاتيا الصغير باصبعه الى تحت الخزانة حيث كان الغربال موجودا .

فتح رئيس الكلخوز الخزانة ، وجد الغربال وسنابل القمح ومقصنا . وسجلوا مباشرة محضرا بحق الجدة غوستيا وكاتيا . وهنا هرعت من الحقل العمة ماتيا وأخذت تبكي وخافت على ابنتها كاتيا . وقالت بأنها هي التي قصت السنابل بالمقص وليس ابنتها كاتيا . وأخذت العجوز تصرخ وتتشتم بصوت عال سمعته القرية تلها . اذكر جيدا . كيف استدعوا العمة ماتيا ، والدة كاتيا انى مجلس البلدية بهدف التحقيق معها ، وبعد ذلك أخذوها الى محكمة المنطقة ، وبعد ذلك لم نرها . واخذوا المقصد كدليل على القضية . وهناك ضاع المقصد . حكمت المحكمة على والدة كاتيا بالسجن لمدة سنة ونصف السنة . واما العجوز غوستيا فأخذت حفيديها وحفيديثها كاتيا لسندها ، عاش الاربعة معا اكثر من سنة الى ان عادت العمة كاتيا من السجن .

كان موسم الشعير لدينا جيدا ، وساعدتنا الجدة غوستيا في حصاده بالمنجل ، وجمعنا الشعير على شكل حزم . وجففناه في حمام القرية، وبعد ذلك جمعناه في البيدر، ودرسناه وقمنا بتذريته من اجل فصب الحبوب عن التبن . وخلال فصل الشتاء بكماله كنا نتناول طعاما مصنوعا من الشعير .

□ حياتي سيرة ذاتية □

وعندما جاء الربيع أخذت أمي كيسا من البطاطا مقايسة ببندهلة والدي ، وزرعننا أربعة أحواض بكمالها بطاطا . وكان هذا في عام ١٩٤٤ ، واذكر الصيف الأول الذي امضيناها بعد رحيلنا من لينينغراد.

تمركزت في كلخوزنا قطعة عسكرية صغيرة . وكان جنود الجيش الأحمر يحصدون الأعشاب لخيولهم، التي تجر المدفعية . وعاش في قريتنا ملازم أول ، ولم يتواجد في القرية طيلة الاوقات ، وانما جاء لمدة أسبوعين في تلك الفترة التي حصد فيها الجنود الأعشاب للخيل وكنا كثيراً مانهارع لغذائهم ، وكان الجنود ينامون في بيت تملكه الدولة ، أما الملازم أول فكان يعيش في شقة . زرتهم مرة بصحبة كاتيا وسمعنا ضجيجاً وصخباً وأحضرت صاحبة البيت السماوار . ورأيت شابين ، وهما يركضان إلى المحل التجاري من أجل شراء الخمر . وسمح لهما الملازم أول مقابل ذلك بإطلاق النار مرتين من مسدسه . وبعد ذلك ناداني وأخذني إلى د肯 من أركان البيت . كانت أمي هناك ، وكانت تغني أغنية، سمعتها في الماضي كثيراً ، بصوت والدي ، وهي أغنية « الوداع يا إيتها المدينة الجميلة » أجلسني الملازم أول وقدم لي قطعة كبيرة من السكر . ولكنني أخذت أبكي . ورميت السكر على الأرض وهربت إلى البيت . كنت قلقة وكئيبة . وأمضيت المساء بكماله بالبكاء ، وانتظرت والدتي ، التي رجعت إلى البيت في وقت متاخر من الليل ، وكانت نائمة دون أن أخلع ملابسي . واستيقظت ، ولكنني لم أتحرك . ووضعت والدتي البطانية علي وذهبت إلى غرفة أخرى . وسمعت صوت فتح البوابة ، وصوت اقدام رجل وهو يدخل البيت . كان أخي بافليليك يغط في نوم عميق . أما أنا فلم استطع الاستسلام للنوم . لسبب معين كنت أشعر بالألم والقلق . ولم أتمكن نفسي قفزت على رؤوس أصابعي ، وكانت رائحة الندخان تفرح في الغرفة من سجائر الملازم أول ؛ الذي كان مستلقياً على سرير أمي وكان يدخن

سيجارته . ولا اذكر ما الذي جرى لي ، كل الذي اعرفه ان والدتي لأول مرة في حياتي ضربتني ، واخذتني بالقوة من الغرفة واخذت بالبكاء ، وهربت من البيت الى مكان توضع فيه الحشائش الجافة ، وقررت آنذاك - الهرب مع أخي بافليك من أمي الى مكان مجهول . فتشوا عن القرية بكاملها ، ولم اخرج من مكاني طيلة الليل والنهرار . تذكرة والدي ، وحقدت على هذا الملزم أول . وكنت مستعدة للقيام بأي عمل ضده . ووجدتني مساء العجوز غوستيا واخذتني الى بيتها - وقدمت لي الطعام ، وهدايتها وعزتني . ومنذ ذلك اليوم جرت في اعمالي تبدلات كثيرة وشعرت بوجع عميق ، خرق قلبي جرح لادواء له . وأعرف منذ ذلك الصيف المرعب اني لم اصفح عن والدتي . ولم يصلني اي خبر عن والدي المفقود على الجبهة .

عندما احتفلنا بعيد النصر ، كنت في الصف الثالث .

كان الناس كلهم يظنون انه حالما تنتهي الحرب ستنتهي معها كل المشاكل .

ولكن كان عام ١٩٤٦ عام مجاعة . وبذات الجماعة اقوى من سنوات الحرب . كنت ادرس في الصف السادس في مدرسة متوسطة عندما مررت والدتي . كانت المدرسة تبعد مسافة عشرة كيلو مترات عن القرية . كنا نعيش في المدرسة ، وكنا نذهب الى البيت فقط يوم العطلة الاسبوعية وكانت البطاطا الفداء الوحيد الذي نحصل عليه تقريبا . ولم يحصل البعض على كمية كافية من البطاطا . ومع هذا فاننا لم نسمع عن حدوث السرقات .

كنت في الصف اكبر الطالبات سنًا واكثرهن نموا ولذلك كنت اشعر كل الوقت ببعض الخجل من وضعي هذا ، لانه كان من المفروض ان اكون في الصف الثامن ، بالنسبة لعمرى . وجاءت المعلمة مرة

□ حياتي سيرة ذاتية □

وقالت: « انتي اعفيك ياتانيا من حضور الدرس الثاني لأن والدتك تنتظرك في المستوصف . » .

وصلت الى المستوصف الذي كان في بناء آخر . ونظرت فرأيت الطبيب يفحص والدتي وهي نصف عارية . وكانت عندها درجة حرارتها مرتفعة . والبسوها واعطوها بطانية ، وما كادت تراني حتى وضعت يدها على رأسي وقالت : « ادرسي ياتانيا واتبني واجباتك المنزلية بصورة افضل » .

وأخذتها العمدة مانيا الى المشفى وكانت تبعد عن المدرسة مسافة عشرين كيلو مترا . وذهبت معهم الى المشفى . وكانت العمدة مانيا تقول لي « اذهب بي ياتانيا الى المدرسة . انظري الى البرد » ولكنني بكيت وام انزل من العربة .

امضت والدتي في المشفى قرابة عشرة أيام وماتت . اخبرت بذلك أثناء درس (علم البنات) وخرجت من المدرسة .

وهكذا أصبحت مع أخي بافليك يتيمين تماما . حرمنا من الادب ومن الام . وأخذت العمدة مانيا أخي بافليك نعندها . واستطاعت انهاء الصف السادس عندما قرروا ارسالنا الى بيت الاطفال . أما أخي بافليك فاحتفظت به العمدة مانيا وذهبت الى مجلس البلدية بهذا الخصوص . أما أنا فذهبت الى بيت الاطفال في الصيف وبقي أخي بافليك في القرية .

أخذتني الى بيت الاطفال عمة من اللجنة التنفيذية في المنطقة وسلمتني للمديرة . بموجب اوصى . تحدثت معي المديرة وأمرت إحدى العاملات بإجراء اللازم . وأخذتني هذه العاملة ، ولا أدرى ماذا كانت تريد مني وطلبت مني خلع ملابسي . فترددت لأنني خجلت . وطلبت مني قص شعرى ، وتقدمت مني ، ومعها المقص . وكانت جدائى طويلة ، وهربت

□ حياتي سيرة ذاتية □

الى الباب خائفة ، ولكنه كان موصدأ . وقصت جدائلي وبikit . ولا اذكر كيف حممتني العمّة بالماء البارد في الحمام ، اوكيف ابستني ملابس بيت الاطفال .

كنا نعيش ثمانى عشرة فتاة في غرفة واحدة . كان بعضهن اكبر مني سنا ، وتعاطى بعضهن التدخين ، واستعمل الالفاظ القذرة . وكدت افقد عقلي . ولا اعرف كيف امضيت شهرين . كان الطعام سيئا . وعاش في البناء المجاور للذكور ، وكانوا ينظرون الى نوافذنا مساءا .

انتقل اليّ مرض الجرب من زميلاتي . ولم اعرف ما العمل وكنت اخجل وتألم ليلا وتعذبت كثيرا . وكنت اكبر الفتيات جسما ولذلك لقيت باللقب معيبة . بكى كثيرا وتذكرت القرية واخي زافليك والعمّة مانيا والجدة غوستبا .

مرة فقدت احدى الفتيات مرآة ذات شكل دائري ، رظنوا انني سرقتها . تخلصت منها وذهبت الى غرفة التنظيف ، ومساء بعد العشاء قررت الهرب من بيت الاطفال .

كنت اعرف .. الطريق الى مركز المنطقة واتذكره ... بعد تناول العشاء لم تهجم الفتيات في الغرفة ، وكان الضجيج كبيرا . دخلت المربية الى الغرفة وهذا كل شيء . وعندما خرجت بدأ الضجيج من جديد . هذه تفني وآخرى تبكي . وفي النهاية نامت الفتيات . فأخذت من الكوميديا كنزة امي ، وخرجت بهدوء الى الممر . وكان الباب الخارجي يغلق ليلا بالفتح . على ما يبدو ان المربية المناوبة ، اما كانت نائمة في الغرفة الليتينية او لم تكون موجودة نهائيا . ووصلت الى النافذة في نهاية الامر . وكان القسم العلوي من النافذة ، الذي يفتح عادة من اجل التهوية كبيرة وعليا . وعندت الى غرفة التنظيف ، واذكر ان خشبة من نافذة الغرفة سقطت وتوجد فتحة تصل الى الشارع ، وحاولت خلع خشبة اخرى وفي هذه الفترة

□ حياتي سيرة ذاتية □

رأيت فتاة أخرى من غرفة أخرى ، تهرب الى غرفة التنظيف فحاولت عدم ملاحظتها ...

وهربت الفتاة ، وكانت علامات النعاس على جفنيها . وحاولت من جديد خلع الخشبة الأخرى وخلعتها وهربت ولكن بعد ان تمزق فستاني.

كان الليل مقمراً واضحاً . وهربت الى السياج دون تردد ، وتجاوزته دون ان الاحظ الدم الذي نزف من ركبتي . لم يلاحظ أحد هروبي . ركضت مسافة تزيد عن كيلو مترين بانطريق الذي سلكته في يوم من الايام مع أمي وأخي بافليك بعربة الفتاة كابا .

بلغ الفجر ، وصاح الديك في القرية ، وساق الفلاحون ابقارهم الى الماء . جلست في بيدر قرب من الطريق واخذني النوم ، اذ دفأتنى أشعة الشمس الضعيفة .

ايقظني صهيل الخيل ، واذا برجل مسافر بانجاه قريتنا ، فعندي نظر الي سأل :

« لماذا تجلسين هنا ؟ اركبي اذا كان طريقي هو نفسه طريقك » .
فقلت ، ابني مسافرة الى المنطقة للحصول على وثيقة . فهز راسه ،
وضرب الفرس .

وصلنا الى القرية عند غروب الشمس . وكان هذا الرجل يريد متابعة السفر الى ابعد من القرية . فأطعم فرسه واسقاها من ماء نهر القرية وتبع سفنه . أما أنا فذهبت الى الجدة غوستيا عبر الحدائق . كان البيت مقلقاً بالقفل . ولا يعيش فيه احد . فزعت وأخذت دقات قلبي تتسرّع ، وكنت اخاف من الموت من الخوف . وبعد ذلك توقعت بأن الجدة غوستيا ، على ما يبدو تعيش عند العمة ماتيا . وذهبت الى بيت العمة مانيا .

كانت الجدة غوستيا تقطع الحطب ، ويساعدها في ذلك بافليك . فهربت الي عندما رأتني وتنهدت ووضمتني ، ولم نستطع النطق ببنت شفة وتفرستني من رأسي الى اخمي قدامي ، وأخذت تبكي . « آه ياتانيا ، ياقلبي ياطلفتي » .

وأخذت ابكي ، ونظر اليها أخي بافليك ، وأخذ يختنق من البكاء وضمته الى صدره . كان نحيلًا ، وشعرت بأضلاع صدره كلها .

اوذهبت في الصباح مع العممة مانيا الى محل احصاد القمح . وكنت خائفة من العودة الى بيت الاطفال . ولكن العممة مانيا ان ترجعني الى بيت الاطفال . أما الجدة غوستيا فلا يخطر ببالها مثل هذه الفكرة . واستطعت خلال نصف شهر جمع خمس وعشرين نقطة .

وعندما عدت في احدى المرات من الحقل سمعت انهم يتحدثون في البيت ، كادت دقات قلبي ان تتوقف . كانت الابواب مفتوحة . وأسفيت فسمعت صوت رئيس مجلس البلدة ، الذي جاء لتنفيذ الامر الذي تبلغه من بيت الاطفال باعادتي اليه ، وارسال أخي بافليك ، الى بيت آخر للاطفال واختبأت في ابعد زاوية فيه ، ولم أخرج ، وذهب رئيس البلدة . ولم تتحدث معي العممة مانيا وكذلك الجدة غوستيا حول هذا الموضوع ، عندما عدت مساء الى البيت . وكالعادة ، ذهبت في الصباح اجمع الحشائش ، ووضعها على شكل اكواام . استدئاني مجلس البلدة ، فلم اذهب . وجاء رئيس مجلس البلدة وقال انه يريد ارسالي الى بيت الاطفال ... ولكنني استطعت الحصول على ستين نقطة قبل حلول فصل الخريف ، وسجل رئيس مجلس البلدة اسمي في لوحة ابطال الانتاج . وهكذا عشنا في بيت العممة مانيا ، ولم نذهب الى بيت الاطفال . وفي أحد الايام فتحت العممة مانيا الخزانة وقالت : « انظري كل ملابسك ما زالت كما هي ، » ووضعت

□ حياتي سيرة ذاتية □

على الطاولة بدلة نسائية ، وثلاثة فساتين لامي ، وطاقة لوالدي، وكفوفا نسائية من الفرو لوالدتي . هذه ثروتنا كلها ، ولم يبق عندي وعند أخي بافليك سواها . لأنني اشتريت بالأشياء الأخرى بعض الحاجات.

أخذت بدلة والدتي المصنوعة من الصوف وأعطيتها للعمة مانيا . ولكنها رفضت ان تأخذها . وطلبت منها وباصرار ان تأخذها ، فأخذت تبكي . ورفضت ذلك رضا قاطعا . وآنذاك اتفقنا على ان أحافظ لنفسي بالبدلة وهي تأخذ فستان أمي الرمادي المصنوع من الصوف « مابك ؟ . قالت العمة مانيا - اعتبري نفسك عروسأ . كل هذا ستحتاجين اليه » . ورأيت على وجهها الرضى والسعادة . وقامت فستان والدتي . وبعثنا الكفوف والطاقة واشترينا بدلا عنها بدلة لأخي بافليك .

واشتريت له العمة مانيا جزمة بما تبقى من النقود . واشتروا اي حذاء . والآن أصبحت الاشياء الضرورية عندي موجودة ، ماعدا المعطف وأرتدت في الشتاء فيلد العمة مانيا ، وأنهيت الصف السابع رغم كل الصعوبات .

لن أنسى ، والى الابد هؤلاء الناس . لن أنسى العمة مانيا ، ولن أنسى الجدة غوستيا .

أصبح عمري في عام ١٩٤٩ سبعة عشر عاما . وكبر أخي بافليك أيضا ، وانتقل الى الصف الرابع . ولم أذهب الى النزهات القروية . وكانت القرية مليئة بالشباب ، وكان الشباب والفتيات يعيشون على قطع الاشجار .

وفي احدى المرات ، عندما كنا نشرب الشاي من السماء ، قدمت لي العمة مانيا فنجانا من الشاي ، وقائلة « اشربي الشاي ياتانيا واذهبين الى الكنيسة . البسي فستانك واذهبين . لماذا تخجلين . في مثل عمرك يتذرون ويتنزرون » .

لم اعرف ، كيف وain اخبي عيني . وتلقيت هي قولها ، كأنها تعمدت ذلك : « لا يأس فأنت عندنا فتاة جميلة » .

كانت ساحة الكنيسة القديمة مركزاً لجتماع الفتيات والشباب . وكان المكان جميلاً ، حيث يوجد مرتفع وبحيرة . وكان الشباب والفتيات يتذمرون على طول الطريق ، ويرقصون ويغنون . ورأيت من بعيد ، كيف أحد الشباب أخذ أحدى الفتيات بيدها ، وكأنه بمزح ، وبعد ذلك يمشي معها . وبعد ذلك يذهبان إلى شجر الصنوبر ، حيث المكان هادئ ، وظننت أن ما يحدث مع الفتيات ، لن يحدث معي أبداً ، وظننت أنني أسوأ من غيري .

وأخذتني العممة مانباً بي بي إلى القسم الصيفي من البيت ، حيث توجد الخزانة ، وأخذت من الخزانة فستان والدتي ، وحذاء جديداً . وقالت : « أخلع ملابس بيت الأطفال ! – لأنني كنت ألبس دائماً الملابس التي أعطوني إياها في بيت الأطفال . – وهذه كابا ، ستذهب ، وتأخذك معها . وصرخت لبابا من النافذة ، وكابا هي نفسها التي نقلتنا إلى القرية من المحطة ، عندما رحلنا من لينينغراد . وعرجت كابا علينا ، وأخذتني معها . وذهبت معها إلى ساحة الكنيسة ، حيث كان أحد الناس يعزف على الأكورديون .

لم أظن أبداً أنني سأكون هكذا سعيدة . واني سأنسى الملي . وفي ذلك الصيف تعلمت الرقص والفناء المحلي . وفي الخريف لم أترك احتفالاً أو عيناً إلا وشاركت به . وفي القرية المجاورة لقررتنا كان يعيش شاب اسمه كوستيا وكنيته زورين . لم يكن جميلاً أو متميزاً عن غيره شاب مثل غيره من الشباب .

وفي أحدى المرات نقلنا واياه حزماً من الشوفان . كنت أناوله وهو يرتدي الحزم . كانت الحزم كبيرة وقصيرة . ويجب أن توضع بصورة جيدة

□ حياني سيرة ذاتية □

والا فانها ستقع على انتريه قبل الوصوو الى البدر . ووضعنا حملا
كبيرا وحزمناه بالحبل . وسار كوستيا الى جانب العربية ، اما انا فركبت
على الحمل . وكانت الطريق وعرة . ولذلك اهتزت العربة . واخذت
الحزم تسقط على الطريق ، اذ ارتحى الحبل . وتوقفت الفرس . وسقطت
حزم كثيرة .

وعندما حاولت ثبيتها ، اخذ بعضها الآخر يتتساقط . فأخذت
اقبقيه كالمجنونة . وهكذا سقط الحمل كله على كل الجوانب . ووقف
كوستيا على جانب الطريق مرتبا ، لا يدري ما العمل . وكانت على وجهه
علامات الحزن والكآبة والخوف ، راصبيح وجهه مثل وجه أخي بافليك .
كان كوستيا أكبر مني سنا ، وكانت أخشاه . واذكر نظراته الحزينة
كل حياتي . وتوقفت القهقةة ، وأخذنا سرير الحزم ثانية . وكان شيئا
لم يكن . ولكنني منذ ذلك اليوم بدات افكر به دائما . واعرف انه لا يتمشى
مع احد . وبالحقيقة لم انتظر دعوته لي في الاحتفالات الشعبية وفي الاعياد
وفي احدى المرات تقدم مني ، وامام الجميع ، واخذني بيدي . في البداية
لم نكن نعرف حول أي شيء سنتحدث .

لقد كان خجولا ولطيفا ، لدرجة أنه لم يجرؤ على تقبيلي ، علما بأنه
في كل مرة كان يرافقني حتى القرية . وبعد فترة وجيزة كان عليه تأدية
الخدمة الالزامية . ووعدته بأنني سأنتظره الى ان ينهي الخدمة الالزامية
وآنذاك سنتزوج .

ولكن على مايبدو ، لم يقدر لنا الحفاظ على سعادتنا . مزقتنا الايام
ورمتنا باتجاهات مختلفة .

وصلت في الشتاء طلبات بارسال مواطنين الى معهد متوسط حرفي .
وسرت عندما عرفت ان مجلس البلدية يرغب في ارسالي ، لأنني كنت
أشوّق الى حياة المدينة . وكانت لدى رغبة في متابعة الدراسة . ولكن

ما زال سيدحت لعلاقتي مع كوستي؟ لم افكر بصورة جدية في الحياة . وقررت الالتحاق بالمعهد ، وجاء كوستينا لوداعي . واتفقنا على المراسلة بشكل دائم . وهكذا انتهت حياتي في القرية . واصبحت شابة بكل مافي هذه الكلمة من معنى . وتراءى لي أن كل شيء في الحياة لطيف ومهم . لا أريد أن أندمر من حياتي ، مع أن أياما صعبة مررت عليّ . عرفت الأيام الطيبة وال الأيام السوداء . ولم أحص أيها ، أكثر عددا . ولكنني كنت أظن أن في الحياة ، بشكل عام ، الأيام الحلوة أكثر من الأيام المرارة .

تعودت على الحياة في المدرسة الحرفية بشكل سريع . ودرست دراسة جيدة بكل المواد . كان الطعام هنا غير كاف ، ومع هذا لا يجوز مقارنة كمية الطعام هنا مع كميته في بيت الأطفال . وقدموا لي بدلة عمل وبدلة أخرى مصنوعة من الصوف ، ذات شكل جميل .

وتدربيت في مجموعة صناعة الورق ، تدربنا على آلات صنع الورق وعلى عملية صناعة الورق ومرأحتها . كنا نذهب كلنا دفعة واحدة منتصف الأسبوع إلى السينما . وأحياناً بعد العشاء كنا ن Vibit إلى حديقة المدينة وكنا نتمتع بمنظر الرقص . في السنة الثانية في المعهد أخذنا ننظم سهرات الرقص في المعهد نفسه . تعرفت على شاب ، لا أريد ذكر كميته . أما اسمه فكان ساشا ، وكان يعمل في أحد الشركات . في أحدى المرات ذهبت مع صديقي إلى الرقص في حديقة المدينة . ورافقتنا أثناء عودتنا العامل انحرفي الذي يعمل في معهدنا واسمها توليا . (نسيت أن أقول إنني صادقت توليا منذ فترة طويلة ، واتفقنا على العدل معاً في مكان واحد بعد التخرج) . كان توليا طويلاً القامة ، عريضاً المنكبين ، ولكنه لم يكن شجاعاً ، على الرغم من أنه تدرّب في حلقة الملاكمه .

سرت مع توليا في طريق مظلمة ، ورأيت أن ساشا يقف على أنطريق مع أحد زملائه . وعندما أردت أن أبتعد عنهما ، شعرت كأن أحداً وحزني

وقلت « لنسر الى الامام ياتوليا » وسرنا فوقفا بوجهنا . « تعال أريد أن أقول لك كلمتين » — قال زميل ساشا اتوليا . وبقي ساشا معي وذهب توليا وزميل ساشا الى وراء الشجيرات وأخذنا يتعذر كان . وأخذني ساشا بيدي ومشى . والتقيت به مرة في كل أسبوع ، وأما توليا فكنت أراه كل يوم . ولم يعرف توليا عن لقاءاتي مع ساشا . أعجبني توليا كما أعجبني ساشا . ولكن أسباب الإعجاب مختلفة . أحببت توليا حبا قويا . ولكنني كنت أخاف ساشا للدرجة التي كنت أنسى نفسي . ولم يرحم نفسه كما لم يرحمني . ودعاني في أحدى المرات الى بيته بمناسبة عيد ميلاده . ولم يكن في البيت أحد . سوى عجوز لا تسمع ، وأحضر من الخزانة قنينة خمر حلو ، وقطع الخبز وأحضر بعض المأكولات ، لا أذكر الآن ماذا أحضر . ولأول مرة في حياتي شربت الخمر . وطلب مني باصرار شرب قدح من الخمر فشربت قدحين . فأصبح كل شيء جيدا ، وكان الامور تبدلت بالنسبة لي . وكان ساشا جريئا . وأحسست بدوار في رأسي من الخمر ومن شيء آخر . وببدأ يقبلني . ولا أذكر كيف حدث ماحدث . وبعد ذلك قررت كل شيء . وذرفت دموعا كثيرة وهربت . ولكن بعد أسبوع رأيت ساشا وأخذني الى البيت . وكان يتقن ويعرف كل شيء . وأقعنني الا خاف شيئا .

خلال كل هذه الفترة كنت أتفقى توليا بالطيب والارتياح . ولكن لم يعرف شيئا عن وضعه .

وفجأة اختفى ساشا . ولم أعد أراه . ورأيته بالصدفة مع فتاة أخرى . ومر بجانبي وتظاهر بأنه لا يعرفي . وكدت أن أجرها من شعرها وبعد ذلك مرت علي أيام ثلاثة ، لا أعرف أصعب منها ، وهنا بدأت الامتحانات .

تزوجت من توليا بعد سنة ونصف السنة في الاورال حيث أرسلونا للعمل هناك ، وكان المعمل صغيرا ، ولم نحصل على شقة . استأجرنا غرفة ، وكنا سعداء مع ان المواد الغذائية لم تكن متوفرة . ولكن راتبي كان جيدا وكذلك راتب توليا . وعشت واياه حياة طيبة . وأما أخي بافليك فذهب الى بيت الاطفال ، بعد ان ترك العمدة مانيا وعاش في بيت الاطفال الى ان بلغ عمره ستة عشر عاما . وبعد ذلك أنهى معهدا معماريأ وأصبح يعمل في ورشات البناء في موسكو . وتبادلنا الرسائل معه أحيانا . ووصلت رسالة من القرية من العمدة مانيا ، وكتبت ان الجدة غوستينا ماتت . وان بافليك بحث ووجد الخالة نينا في لينينغراد . فلم يبق لنا سواها من الاقارب . ووندت ابنتي الاولى . وقررنا وسافرنا مع زوجي الى لينينغراد لزيارة الخالة لينا وزيارة مدینتي الام ، وأخذنا اجازة من أجل هذه الزيارة .

استقبلتنا الخالة نينا ، وكانت التكسي تنتظرنا . وكانت علامات الشيخوخة واضحة على وجه الخالة نينا، ولكن لم يحدث لها شيء ، فبقيت نشيطة وطيبة . لاتخفي الان على احد انها تذهب الى الكنيسة، واهج بها زوجي وتحدثت معه ساعات طويلة . واهتمت بابنتي وبطعمها . لم يحب توليا التجوال بالمدينة . وذهبنا معه فقط الى متاحف الارميتاج والى السيرك . وأما انا فزرت المدينة بكافة احيائها ، بما في ذلك بوابات نارفسكي ، حيث كنا نعيش . وذهبت الى بيترغوف والى حي جزيرة فاسيلي ، والى بيتنا القديم .

وفي احدى المرات عندما كنت اسير بشارع ايتيبيني ، وشعرت فجأة ان انسانا يسير ورائي ، وتقريرا كلما تقدمت خطوة يتقدم خطوة ، وكلما توقفت ، يتوقف . ونظرت اليه فتوقف ونظر الي . يا إلهي انه كوستينا زورين . «انني منذ نصف ساعة اتبعك، واتحذر انك تأتي اليانا ام لا؟» خجلت ، وصحيغ مايقال ان الحب الاول هو الحب الاقوى ، وتمشيت معه ،

وأخبرني أنه يدرس في معهد النقل المائي ، وأنه أنهى الخدمة الالزامية .
وسألني :

« لماذا يأتاني توافت عن المراسلة ؟ » فلم أجبه . ماذا أستطيع أن
أقول ؟ . تمشينا طويلاً على شاطئ النهر . وتعينا ، ويعنا . ذلك دعاني
لتناول شيء ما وقال توجداً بوفيه جيدة قريبة من المدينة الجامعية التابعة
لمعهدنا . وذهبنا إلى البوبيه فلم نجد شيئاً سوى الخمر . ودعاني لعنده
إلى المدينة الجامعية . « لنذهب لعندي إلى الغرفة هناك يوجد شيء ما . »
واشتري قنينة خمر من النوع الفالي . وام أفكر طويلاً وذهبت معه إلى
المدينة الجامعية . ذهب صديقاه اللذان كانا يعيشان معه بالغرفة نفسها
إلى السينما . شربنا الخمر وتدكر حزمة القمح . لا أريد البوح . بما
حدث بعد ذلك .

لقد أصبح كوستياً إنساناً آخر . فلم يبق شيء من ذلك الإنسان
الخجول القروي . عدت إلى البيت في وقت متأخر ، وكانت رائحة الخمر
تفوح مني . لم يتم تولياً . « أين كنت ؟ » سألني . وأصر على الحصول
على جواب . ودبقة كالزفت . فحاولت المزاح ، ولكنني قلت بعد ذلك
« لن أعود إلى المكان الذي كنت فيه ، وأنا الآن في بيتي ، لماذا تضخيم
الامور وتحويلها إلى مأساة » فهم توليا كل شيء وصمت ، ولم ينطق ببنت
شفة . وسكت . وربما انتهى كل شيء نهاية طيبة ، لو لم يأت كوستياً .
لم يخرج توليا من المقطرة - المطعم إلى أن وصلنا إلى مدينة سفير دولوفيسيك
وعندما وصلنا إلى البيت ، جمع إغراضه على التو . حاولت اقناعه طويلاً
بأن ينسى كل شيء ، لأنه لم يقع شيء يستحق كل هذا ، وكدت أن أصدق
نفسني و كنت مستعدة للركوع على ركبتي أمامه . ومع كل هذا توجه إلى
الباب حاملاً حقيبته ، وقال « سأحرمك من ابنتي » وهنا فقدت عقلي
وقلت « لا لن تحصل على الابنة وإلى الأبد . اذهب وسوف أعيش
بذوقك » .

وذهب . وهكذا انتهت حياتي الاسرية بالفشل . وبعد ذلك كرهت كل الرجال . كانت صديقتي لوسكا صادقة عنـهـما قالت لا يجوز منح الثقة للرجال . كلهم يريدون من النساء شيئاً واحداً لا غير .

انتقلت مع ابنتي من منطقة الاورال الى الشمال ، الى فركوتا ، وعملت هناك مراقبة دوام . ولكن الطقس كان هناك سيئاً . وكتبت اي الحالة نينا تطلب ارسال ابنتي ناتبا اليها . فكرت في الامر ووافقت ولكنني بعد ذلك لم أمكث طويلاً في فركوتا وانتقلت منها الى يارسلافل . عملت في هذه المدينة في مؤسسة بناء ، وقالوا في هذه المؤسسة يمكن الحصول بسرعة على شقة .

عشت في مدينة عمالية وكان معى في الفرففة خمس فتيات وأنا السادسة في غرفة واحدة . و كنت اكبرهن سنا . و كنت ارى شباباً وجندوا يزورون الفتيات . وبعد الساعة العادية عشرة مساءً كانت المناوبة تجول على الغرف وتجرب الشباب على الخروج من البناء ، ولكن بعض الشباب كانوا يستطعون البقاء في ابناء طوال الليل . وزار رقيب اسمه فيكتور احدى الفتيات في غرفتنا . واسم صديقته تانيا ، مثل اسمي . وكانت تعمل بالبصق . استيقظت ليلاً ولم استطاع النوم ثانية . في الغرفه ظلام شديد . كانت بعض الفتيات نائمات والبعض الآخر نم يعد بعد الى الغرفه من الرقص . و كنت اسمع همساً في زاوية تانيا . وبعد ذلك سمعت ما يشبه المشاجرة ، وأرى فيكتور يقفز من سرير تانيا ويجلس وراء الطاولة ويشرب بيره مباشرة من القنينة ، وكل هذا يحدث في الظلام . ويرجع الى سرير تانيا فتطرد تانيا ، ويعاود المحاولة دون جدوى . و كنت أدخلن وقلت فجأة « و كانني أقول نكتة » — « تعال يا فيكتور تعال » فلماذا تحاول اقناها؟ » ولا أعرف كيف قفزت هذه الكلمة من فمي . ولم يفتكر فيكتور طويلاً وجاء الى سريري

□ حيانى سيرة ذاتية □

وبعد هذا طبعاً، لم استطع البقاء في المدينة العمالية . فاستأجرت غرفة في منطقة كوتسليو ، وخدم الرقيب فيكتور الايام الاخيره من الخدمة الالزامية . وقال انه لا يريد السفر من ياراسلاف . ووجدت له عملاً في مؤسسة البناء . فكان اختصاصه الكهرباء واشتريت له بدلة ومعطفاً خفيفاً . وعندما حملت منه ذهابنا الى مديرية الاحوال المدنية وعقدنا قرانا .

استأجرنا غرفة عند اسرة طيبة وحيدة ، وكان الايجار زهيداً . وزودتنا هذه الاسرة بالخطب من ورشة البناء . وعندما حصلت على إجازة الامومة ، قررت فجأة اتباع دورة محاسبة . ولم يعارض فكتور ، وبدأت بالدراسة .

عشنا حياة طيبة . لم اختلف مع فيكتور أبداً . وكان يسلمني راتبه . و كنت استلم نفقة من زوجي الاول ، وبدأت بالتوفير من اجل شراء الاثاث . وحصلنا على وعد بشقة موافقة من غرفة واحدة . وأخذ ابننا ميشا نمو ويكبر . كان جميلاً وجيداً . وأخذ فيكتور بحاول اقناعي بالحمل ثانية لانه يريد ابنة . وانهيت دورة المحاسبة ، وعملت محاسبة في احدى المؤسسات التموينية . وأعجببني عملى كثيراً . ولم يستطع زوجي الحصول على شقة .

بدأت ابحث واحاول الحصول على شقة عن طريق عملي ورؤسائي . وقدمت وثيقة ان لدى طفلة وطفلان . فحصلت على موافقة على وضعني في قائمة الدور .

واستأجرنا غرفة مدة سنتين ، وبعد ذلك حصلنا على شقة مؤلفة من غرفة واحدة . وما ان حصلت على المفتاح حتى هرعت الى الشقة لرؤيتها ، ولدرجة اني لم احصل على اجازة ساعيه من العمل . وعندما رأيت الشقة ، يا إلهي لا اكاد اصدق . غرفة كبيرة وجميلة . يوجد في

المطبخ غاز ، وماء ساخن . فجلست على الارض وأخذت أبكي كالجنونة وانتقلنا باليوم نفسه ، وفي يوم السبت احتفلنا بالحصول على الشقة . دعا فيكتور الى هذه الحفلة أصدقاءه وكذلك دعوت أصدقائي وصديقاتي بالعمل وبلغ عدد الزوار اثنى عشر زائرا . وشعرت بسعادة لم اشعر بها بحياتي .

رقصنا وغنينا . وكان ابنتنا ميشا على البلكون ، يتمتع بمنظر المدينة وبمنظر نهر الغولغا ، الذي كان منظره رائعًا من الطابق الخامس .

قلت بأن حياتي الاسرية مع فيكتور في البداية كانت سعيدة . وسافر بذاته لرؤيه ابنتي كاتيا في لينينغراد . (لقنه كتبت الخالة نينا أنها شاخت وضعفت ، وهزلت وقدمها بصعوبة يحملانها ، وكاتيا تبكي كثيرا .) . وخفت من أن فيكتور لن يستطيع محبة كاتيا .

وكان مخاوفي بلا مبرر . فلم يفرق فيكتور أبدًا بين ميشا وبين كاتيا والعكس صحيح .

فاهتم بكاتيا أكثر من ميشا . وعندما دخلت كاتيا المدرسة ورأى اسمها غضب وقال :

« ياتانيا لماذا لم تعطها كنيتي ؟ كفى فلا أريد أن يقف أحد بيننا » وطلب تبني كاتيا ، ورفض قبول النفقه من زوجي الاول . وقلت له انه لا اهمية لكنية كاتيا فلا فرق ابقيت على كنية زوجي الاول ام أصبحت كنيتها هي كنية زوجي الثاني . فغضب للدرجة انه اخذ يصرخ ، واكتني لم اتنازل عن رأيي . آنذاك نظر الي نظرة مرعبة . وأخذ من الكوميديانا عشرة روبلات وخرج وصفق الباب بقوة . وعاد في الليل ثملا ، ولم اسمح له بالنوم في السرير . قررت من منظره بهذا الشكل . فضربني على خدي واستيقظ الاطفال . بدات المشاجرات منذ ذلك اليوم . وكان سربع الغضب ، ولم اتنازل له .

وفي احدى المرات عندما اردت صبغ شعري ، قال : « تانيا لماذا ؟ على اعجاب من تريدين الحصول ؟ » قلت : « على اعجابك ، على اعجاب من غيرك ؟ » فقال :

« اذا لاتصبغي شعرك . انت تعجبيني هكذا اكثرا » . ولكنني لم أصدقه ، فصبغت شعري . وغضب من جديد . بدأ خلافاتنا من هذه الامور التافهة . وكانت الخلافات تنتهي في كل مرة بخروجه من البيت وتعاطيه الخمرة ، وعودته ثملا كالخنزير وكنت اقرف من شكله وهو ثمل ولا اكاد اتحمله . وفي احدى المرات لم تعد اعصابي تتحمله . فلم اسمح له بدخول البيت . فلم يعد بعد ذلك مدة أسبوع بكامله . وبكيت كثيرا . وضاع كل شيء . وفقدت السيطرة على الوضع . وقال لي الجيران انه ينام في القبو في موقد التدفئة الاركريمية . وكان علي الذهاب اليه ، ودعوه الى البيت ، ولكنني لم استطع التغلب على نفسي . وعاد اليه ينام في تلقاء نفسه ، وتصالحنا ، ولكن لمدة قصيرة وبذلت الخلافات من جديد لاسباب تافهة . واستطاع السيطرة على نفسه ولم اسمع عنه كلمة واحدة سيئة فتخلى عن أصدقائه ، وبدأ الدراسة المسائية في أحد المعاهد المتوسطة . انتخبت في ذلك الوقت في لجنة المنطقة . وحصلت على شقة مؤلفة من غرفتين . وانهى فيكتور الدراسة في المعهد بتقدير ممتاز . وحصل على عمل وراتب جيدين . ومررت علينا أيام طيبة . وكبر الاطفال . وتحسن الاحوال المادية . ولكن كانت تنتظرني مصيبة أخرى فبدأت المضايقات في العمل . وبذلت هذه المضايقات - لانني في احدى المرات وقعت على وثائق غير قانونية ، دون قصد ، وإن أصف بالتفصيل كيف حدث هذا الامر . وقر المدير مواد البناء في مركز البناء على حساب اعادة التصنيف وبموحوب قوائم وهمية . ولكن هذه المواد الموفرة ، كانت تذهب الى جهات غير قانونية .

ولذلك ففي المرة التالية لم أوفق على توقيع الوثائق . فاتصل بي المدير بالهاتف وقال : « تعالى لعندى مادة دقيقة واحدة ياغلوشكوفا » ودخلت إلى مكتبه . وبذا يتحدث عن الجانب التعاوني في عملنا ، وقال لي انه ساهم في انتخابي في لجنة المنطقة ، وفي حصولي على شقة مريحة . ومع هذا فإني أسير باتجاه معاكس لاتجاه التيار . وبذات بالبكاء . وهداني ، وقال لي ، انه المسؤول الوحيد عما يحدث ومن جديد وقعت على الوثائق وأحضرت قوائم وهمية باستهلاك مواد البناء . ومضى شهر وحضرت لجنة تفتيش مخصصة ، وفتحت مركز توزيع مواد البناء . وأمضت اللجنة مدة أسبوع في المركز . ونقلت اللجنة تقريرها إلى أجهزة التحقيق المعنية . وحكمت علي المحكمة وعلى المدير وعلى بعض الموظفين ، مع ان محاميتي دافعت دفاعاً جيداً ، ومع هذا لم تستطع انقاذي من الحكم منه لاتقل عن ثلاث سنوات ولا تزيد عن خمس سنوات بموجب قوانين القضاء . ولكن في آخر دقيقة أثناء المحكمة قررت القاضية إعادة التحقيق في القضية واستناداً إلى مادة أخرى من قانون العقوبات حكم علي بالسجن العادي لمدة عام واحد .

لن أصف هذه الفترة من حياتي . وأقول انني لن أتمكنها لاحد حتى لالد الأعداء .

وبقي فيكتور مع الأطفالين ، وكتب لي إلى السجن ، انه نقل والدته من القرية . وكتب لي أن السنة ستمضي بسرعة ، ولا داعي للحزن . واختار وقتاً وجاء لزيارتي ، وسمحوا لي بمقابلته ، وارتديت على عنقه أبي طويلاً كالطفلة ، وهداني ، واعطاني صوراً لابني ميشا ولابنتي كاتيا وشعرت بحبه وبشفقته على وضعه ، ومضى الوقت بسرعة بعد زيارته لي .

وعندما أطلق سراحه ، ووصلت إلى مدخل البناء ، رأيت ميشا يلعب بالتراب والرمل ، وعندما وقع نظره على خاف « ياجدتني ، ياجدتني ،

أخذ يصرخ لاحدى العجائز « وهرب الى العجوز ، انتي كانت والدة فيكتور واختطفت منها ابني ، الذي كان يبكي ويتحتمي بها.

لا أريد أن أقول بحقها شيئاً سيئاً . ولكن بسببها انتهت حياتي الاسرية ، وبسببها بدأت الخلافات . فقالت أنها لاتنوي ازعاجنا ولذلك قررت الرحيل الى القرية . ونظر الي فيكتور وانتظر مني موقفاً معيناً او كلمة معينة ، وتقدم مني وقال : « ياتانيا لماذا تسكتين ؟ مابك اترغبين في رحيل أمي ؟ » ولكنني بقيت صامتة . فتجمدت عيناه . ولكنه تمالك نفسه وقال : « لاباس ندا سنتحدث » ذهب في الصباح زوجي الى العمل . وبعد ذلك لم اتحمل فبدأت اتحدث مع حماتي وقلت لها ان الحياة في المأنينة صعبة ولا سيما بالنسبة للمتقدمين في السن ، والافضل عدم التخلص عن بيت جيد في القرية وأصفت اليه ، وأخذت - صدريتها ، وفجأة بكت ، في هذا الوقت جاء فيكتور من العمل لتناول وجبة الغذاء .

وهكذا بسببها وقع بيني وبين زوجي خلاف شديد في اليوم الاول بعد رجوعي من السجن ، وذهبت العجوز الى القرية في اليوم الثاني . رافقها فيكتور الى محطة القطار ، وعاد بن هناك ثملاً . وبعد ذلك عادت الى البيت حياته الرتيبة ، وعشنا بهدوء الى ان تحدثت عن عملي . فقال : « لن تذهب الى العمل ثانية » فقلت : « لماذا ؟ » فأجاب : « ولكن ياتانيا ليس الاهتمام بالاسرة عملاً ؟ اهتمي بتربية طفليك ميشا وكاتيا ، اقرأي اكثر ، ونقودي تكفي لادالة الاسرة » . فقلت : « نست انا اسوا من الآخرين لكي اجلس من الصباح ولغاية المساء في البيت بين اربعة جدران ، اعتدت على حياة الجماعة ، هكذا عشت طيلة حياتي . » فقال : « الا ترحمين الاطفال » فأجبت : « كاتيا في المدرسة ، وميشا سنرسله الى الروضة » فتآلفت وكف عن النقاش .

وبناءً على العمل باختصاصي ، ولكن راتبي أصبح اقل من راتبي سابقاً . وتراءى لي ان حياتي ستكون مثل حياتي في السابق ، اي جيدة . ولكنني

بدأت أشعر أن فيكتور تغير نحوه . وأكثر من مرة طلب مني أن أجرب له طفلا آخر ، وكان يريده ابنة ، واتذكر أنه تحدث حول هذا الموضوع آخر مرة ، في عيد النصر ، في التاسع من أيار . ولكنني لم أصغ إليه ، وعندي حملت ، سجلت في المشفى اسمي من أجل إجراء الإجهاض . وفي أحدي المرات عندما كنت غاضبة أخبرته . فاصرف وجهه وقفز من وراء الطاولة وقال : « لن تذهب بي » ولكنني ذهبت إلى المشفى ، ولم أقل له عن عنوان المشفى . لم أعرف عنه شيئاً أثناء وجودي في المشفى . ولكنني بعد عودتي ، لم أعرفه ولم أعرف شقتي . فلقد شرب الخمر أيام متالية . ومنذ ذلك الوقت كان يشرب الخمر أسبوعياً ، فلم يبق من راتبه البيت إلا القليل ، وعندي كان يعود إلى البيت كان يخلع ملابسه وينام ، دون أن ينطق بكلمة واحدة . ولم يسمح له بالاقتراب مني وهو ثمل ، وفي أحدي المرات رميته من السرير ، فأخذ يلطماني على وجهي . فهربت إلى الجيران ، وكان عندهم تليفون فاتصلت بمركز الشرطة . فأخذه رجال الشرطة ، وحكموا عليه بالسجن لمدة عشرة أيام . وعاد إلى البيت بكامل وعيه وقال : « تانيا لن أغفر لك عملك هذا ، لأنني لا أستطيع فعل ذلك » فأخذ وثائقه من الخزانة وكنزته وقميصه ، وجلس بلا حركة على الديوان ولم اتكلم فكنت أعلم أنه سيعود إلى البيت وان يجده له مكاناً آخر . فحمل ميشا ووضع يده على رأس كاتيا ، وذهب إلى الباب غاضباً . لم أحاول منعه من الخروج ، ولم يعد أني البيت . وعبثاً انتظرته يوماً وأسبوعاً وشهراً .

فلقد سافر إلى سيبيريا وأبلغني بعد مرور عام على سفره أنه يتزوج وأرسل مبلغاً قدره ثمانمائة روبل دفعه واحدة . آنذاك فهمت ، أنه نذل . وتأكدت مرة ثانية أنه لا يجوز منح الثقة للرجال ، لأنهم جميعاً يشبه بعضهم البعض الآخر . فأقسمت لا أتزوج مرة ثالثة . وانتقلت إلى مدينة أخرى .

□ جهاتي سيرة ذاتية □

اعيش الان حياة هادئة ، ولم اندم على اي شيء - كبر الاطفال .
تعمل كاتيا ويندرس ميشا في معهد الهندسة الميكانيكية والراتب كاف .
والاثاث جيد . يزورني أحد معارفي . انه رجل هادئ لا يتعاطى شرب
الخمر تقريبا . ويحضر معه دائما اما باقة ورد ، وأما قنينة شمبانيا .
ولا ادرى كيف يستطيع ان الحصول على هذه الزهور الجميلة ، ولا سيما في
الشتاء ، وقد طلبت منه كاتيا باقة ورد ، لتصفعها في النافذة ، فضررتها
بدلال . فبكـت وركضـت . أنها عندي مدللة وجيدة .

بعد أن أصبح ميشا طالبا في المعهد أخذ يعيش في المدينة الجامعية .
وكلما يعود إلى البيت .

حاول صديقي الزوج مني ، وأصر على ذلك ، فرفضت في البداية .
نسيت أن أقول أنني في الشتاء الماضي بدأت الطباعة على الآلة الكاتبة
وأصبحت أمينة سر في المؤسسة وطلبوـا مني نبذة عن حياتي لوضعـها في
أضيـاري . وبـدأت طبـاعتها على الآلة الكاتبة بعد نهاية الدوام . ورأـيت أن
ما كـتبـ لا يصلـح لـذاتـي . ومعـ هذا رأـيت الاستـمرار في طبـاعتها ، لأنـها
سـيرة ذاتـية لـطيفة حتىـ بالنسبة لـي .

وهـكذا طـبعـت سـيرة حـياتـي خـلال أربعـ امسـيات . طـبعـا إنـها لا تـصلـح
لـذاتـيـ، ولكنـي أطبعـها منـ أجلـ نفسـي . سـيـصـبح عمرـي غـداً أربعـينـ عامـاـ
وسـيـأتيـ صـديـقـي لـعـنـديـ حـامـلاـ باـقـتهـ وـأـنـاـ لاـ أـعـرفـ...ـ

* * *

وهـذا تـوقـفت عنـ الـكتـابـةـ ، وـكـانـت الصـفـحةـ الـاـخـرـىـ بـكـاملـهاـ مـلـطـخـةـ
بـخلـيطـ جـافـ منـ حـمـرـةـ الشـفـاءـ الـبـنـفـسـجـيـةـ وـتـحـلـ الـاجـفـانـ وـصـبـفـةـ
الـرـمـوـشـ .

في العَرَاء .. أَمَام الْبَاب

مسرحيّة لا يريدها أَي مسرح
ولا يريد أن يشاهدها أَي جمهور

تألِيف : فولفجانج بورشيرت^(١)
ترجمة عن الأُطْنَانَة : حسين الأدلي

وزارة الثقافة - مديرية المسارح والموسيقى

الشخصيات هم :

بيكمِن ، أحدهم .
زوجته ، التي نسيته .
صديقتها ، الذي تحبه .
فتاة يعود زوجها بساق واحدة إلى البيت .
زوجها ، الذي حلم بها ألف ليلة .

(١) بورشيرت كتب هذه المسرحية في أيام قليلة أواخر خريف عام ١٩٤٦ . قدمت لأول مرة كتمثيلية إذاعية في ١٣ شباط ١٩٤٧ من إذاعة شمال غرب ألمانيا . أعيدت إذاعتها مرات عديدة كما قدمت من إذاعات ألمانية أخرى .

كمسرحية قدمت للمرة الأولى في مسرح هامبورغ من إخراج فولفجانج ليبن آينر في ٢١ تشرين الثاني ١٩٤٧ وذلك بعد يوم واحد من وفاة الكاتب . بعد ذلك قدمتها كافة المسارح الألمانية الهامة تقريراً . قدمت كفيلم تحت عنوان « حب ٤٧ » من إخراج فولفجانج ليبن آينر ترجمت إضافة لذلك إلى عدة لغات أوروبية . نشرت في كتاب لأول مرة في ٢٥ ١٩٤٧ .

ذعيم(1) ، مرح جداً .

زوجته ، التي ترتجف في غرفتها الدافئة .
الابنة ، التي تظهر خاصة أثناء طعام العشاء .
زوجها ، حسن الهندام .

مدير ملهي ، الذي يرغب أن يكون شجاعاً ، ولكنه يفضل بعدها أن
يبقى جباناً .

السيدة كرامر ، التي ليست إلا السيدة كرامر ، وهذا هو المربع
في الأمر .

الرجل العجوز ، الذي لم يعد أحد يوم من به .
متعهد الدفن ، الذي يتجمساً دائماً .
كناس الشوارع ، الذي هو لا أحد .
الآخر ، الذي يعرفه كل واحد .
الألب ، (نهر الالبة) .

رجل يعود إلى ألمانيا ..

الرجل كان غائباً مدة طويلة، طويلة جداً. ربما طويلة جداً جداً .
عاد شخصاً آخر كلية عما كانه ، ظاهرياً - وداخلياً أيضاً . أصبح شكله
قريباً من تلك الدمى التي تنصب في الحقول لتخويف العصافير في النهار
وأحياناً لتخويف الناس في الليل . لقد انتظر ألف يوم في العراء وفي البرد .
كريبيه للدخول كان عليه أن يدفع اعصاب ركبتيه . وبعد أن انتظر ألف
ليلة في العراء وفي البرد ، يعود أخيراً إلى البيت .

رجل يعود إلى ألمانيا ..

وهناك عايش فلما فربما تماماً . كان عليه أثناء العرض أن يقرص
نفسه مرات عديدة ، لأنه لم يعرف ما إذا كان صاحباً أم يحلم . لكنه رأى

(1) المقصود رتبة عسكرية قيادية عالية في الجيش . « المترجم »

بعد ذلك ان هناك الى جانبه يمينا ويسارا منه أناس كثيرون يعانون جميعا نفس ما يعاني . وفكرا بعدها بأن هذه - بكل تأكيد - يجب ان تكون الحقيقة .

أجل ، وفي النهاية عندما شاهد نفسه يقف ثانية في الشارع ومعدته خاوية وقدماه باردتان ، لاحظ ان ذلك كله كان فلما عاديا ، فلما عاديا جدا عن رجل يعود الى المانيا ، احد أولئك الرجال الذين يعودون الى بيوتهم ، ثم بعدها لا يعودون الى بيوتهم ، لانه لم يعد لهم مأوى هناك . ومواههم أصبح في العراء أمام الباب . بلادهم المانيا أصبحت في العراء ، في الليل ، في الشارع تحت المطر .

هذه هي بلادهم المانيا ..

* * *

تمهيد

الريح تئن . الالب⁽¹⁾ يرتعم بالعوامات . الوقت مساء . متهد الدفن . مقابل سماء المساء يرى ظل انسان .

متهد الدفن : (يتجمساً مرات عديدة وفي كل مرة يقول) : اللعنة ، اللعنة ، مثل الذباب . اني أقول مثل الذباب .. آهه .. هنا يقف أحدهم هنا على العوامة . يبدو كما لو كان يرتدي زيا رسميا . نعم ، انه يرتدي معطفا عسكريا قديما . ولكنه لا يحمل قبعة على راسه . شعره قصير كالفرشاة . انه يلتقط تقريرا بالماء . انه يقف قريبا جدا من الماء . الوقوف في ظلمة الليل قرب الماء يبعث على الشك .. هؤلاء اما ان يكونوا ازواجا من العشاق او شعراء . او هو واحد من أولئك العديدین جدا من الناس الذين فقدوا الرغبة في الحياة ، أولئك الذين أفرغوا حمواتهم ولا

« الترجم »

(1) الالب : نهر رئيسي في المانيا .

يريدون متابعة المشاركة بالعمل . يبدو كما لو كان أحد أولئك التابعين المركب ، ولكنه يقف بشكل خطير قرب الماء . انه يقف وحده تقريبا هنا . اذن لا يمكن ان يكون زوجا من العشاق ، فهم دائما اثنان . وليس هو شاعرا ايضا ، فالشعراء لهم شعر اطول ، ولكن هذا هنا في العوامة فرشاة في راسه . حادث ملفت للنظر ، هذا الواقف في المركب يلفت النظر فعلا . (يتجمسا بشكل ثقيل ومزعج . الفعل يختفي) اللعنة ، هاهو قد ذهب ، لقد قفز الى الماء . أصبح قريبا جدا من الماء . لقد ابتلعته المياه بكل تأكيد . والآن قد اختفى . اللعنة . انسان يموت . وماذا يعني ذلك؟ لاشيء . الريح تعصف نائية ، والالب يتبع ثرثرته . الحافلات تتبع دق اجراسها . العاهرات يتمددن بلحمهن الابيض البعض على النوافذ . السيد كرامر ينقلب في فراشه الى الطرف الآخر ويتبع شخيره .

ولا ساعة، ولا ساعة واحدة تبقى واقفة . اللعنة . انسان قد مات . وماذا يعني ذلك؟ لاشيء . بعض التموجات المدائرية فقط تبرهن انه مرة كان هنا . ولكن حتى هذه التموجات قد هدأت ثانية وبسرعة . وعندما تختفي هذه التموجات ، عندها يصبح منسيا ، ضائعا بلا اثر ، كما لو لم يكن قد كان مطلقا . لاشيء غير هذا . هالو ، هنا يبني احدهم . شيء غريب .

رجل عجوز واقف هنا ويبكي . مساء الخير .

الرجل العجوز : (دون تهويل وانما بفجاعة) ايها الاطفال ، ايها

الاطفال ، يا أطفالى .

المتعهد : لماذا تبكي ايها العجوز؟

العجز : لأنني لا استطيع ان أغير شيئا .. او .. لأنني لا استطيع ان أغير شيئا .

المعهد : (يتجلسا) اللعنة ! معدنة ! هذا سيء بشكل عام . ولكن هذا لا يستدعي لأن تندب كعروض تركت لوحدها . (يتجلسا) اللعنة ، معدنة .

العجز : أوه ، يا أطفالي ، انهم جمِيعاً أطفالاً .

المعهد : آه ، من أنت أذن ؟

العجز : الإله ، الإله الذي لم يعد أحد يؤمن به .

المعهد : ولماذا تبكي ؟ (يتجلسا) معدنة .

العجز : لأنني لا استطيع ان أغير شيئاً . انهم يطلقون النار على بعضهم البعض .

انهم يشنقون بعضهم بعضاً . انهم يفرقون ويقتلون بعضهم بعضاً .

اليوم مئة ، غداً مائة ألف . وأنا ، أنا لا استطيع ان أغير شيئاً .

المعهد : ظلام ، ظلام ايها العجوز . ظلام دامس . ولكن لا أحد يؤمن بك كما تقول ، هذا هو الواقع .

العجز : ظلام دامس . أنا لأنه الذي لم يعْد أحد يؤمن به . ظلام دامس .

وأنا لا استطيع ان أغير شيئاً ، يا أطفالي ، لا استطيع ان أغير شيئاً . ظلام ، ظلام .

المعهد : (يتجلسا) اللعنة ، معدنة . مثل الذباب . (يتجلسا) اللعنة .

العجز : لماذا تتجلسا هكذا باستمرار بشكل مقزز ؟ هذا مرير .

المعهد : نعم ، نعم مرير ، مرير جداً . مرض المهنئ . أنا متهدّد دفن الأموات .

العجز : الموت ؟ أنت محظوظ . إنك الإله الجديد ، انهم يؤمنون بك ، ويحبونك ويحافظون عليك . لا أحد يمكنه أن يتحاشاك لا أحد يستطيع أن ينكرك أو يكفر بك . إنك محظوظ . إنك الإله الجديد . لا أحد

يستطيع ان ينكرك او يكفر بك . انك محظوظ . انك الإله الجديد . لا احد يستطيع ان يتتجاوزك . انك الإله الجديد ، الموت . ولكنك قد سمنت عما قبل . انت في ذاكرتي شيء آخر تماما ، اضعف كثيرا مما انت عليه الان واكثر يباسا بعظامك التي كانت بارزة بشكل واضح ، ووالكنك أصبحت مدورا وسمينا ومرحا . الموت القديم كان يبدو عليه الجوع دائمًا .

الموت : اي نعم ، لقد رببتي في هذا القرن طبقة لاباس بها من الشحوم . العمل كان يسير سيرا حسنا . حرب يسلم يده لحرب آخر . مثل الذباب . مثل الذباب تلتقص الاموات على جدران هذا القرن . مثل الذباب يتمددون متجمدين ومتيسرين على مقعد الزمان .

الاوه : ولكن هذا التجشّو ؟ لم هذا التجشّو المريع ؟

الموت : التخمة : تخمة كاملة . هذا هو كل شيء . في هذه الايام لا يستطيع المرء ان يتخلص من التجشّو مطلقا (تجشّوا) معذرة .

الاوه : أيها الاطفال ، أيها الاطفال . وانا لا استطيع ان اغير شيئا يا اطفائي ، يا اطفائي . (يختفي) .

الموت : طيب ، اذن ليلة سعيدة ايها العجوز . اذهب ونم . انتبه كيلا تسقط في النهر ايضا . هنا قبل قليل قد دخل احدهم . انتبه جيدا ايها العجوز . الدنيا ظلام ، ظلام دامس . (تجشّوا) اللعنة . اذهب الى البيت ايها العجوز . انك لن تغير شيئا بكل تأكيد . لا تبك . الرجل القى بنفسه في الماء ، ذاك الذي كان يرتدى معطفا عسكريا وشعر كالفرشاة انت تهلك نفسك من البكاء . الذين يقفون قرب الماء هذه الايام ، ليسوا عشاقا او شعراء . وهذا ، هذا كان احدهم ، احد الذين لم يعودوا يريدون او يرغبون الذين بكل بساطة لم يعودوا يستطيعون شيئا . انه احد الذين يصعدون ثم يرمون بأنفسهم مساء في مكان ما في الماء . ويقتضى الامر . اتركه ، لا نصرخ ايها العجوز ، انت تهلك نفسك من الصباح . لقد كان احدهم فقط ، احد الذين لم يعودوا يستطيعون شيئا ، واحد من العدد الضخم الكبير .. واحد .. فقط ..

الحلم

في نهر الالب . ارتظام رتيب لامواج صغيرة . الالب . بيكمن .

بيكمن : أين أنا ؟ أين أنا هنا ؟

الاين : أنت عندي .

بيكمن : عندك ؟ ومن أنت ؟

الالب : ومن يجب أن أكون إليها الطابة الصغيرة ، عندما تiquid بنفسك من سانت باولي عند جسر المرسى في الماء ؟

بيكمن : الالب ؟

الالب : نعم هو ، نهر الالب .

بيكمن : (مستغرباً) أنت نهر الاين ؟

الاين : هه ، انك تحدق بعينيك الطفوليتين ، أليس كذلك ؟ لقد ظننت بكل تأكيد ، اني قد اكون فتاة شاعرية شابة بهيئة خضراء مصفرة ، على شاكلة او فيلية متزينة بورود الماء على شعرها المناسب على كتفيها . لقد ظننت في النهاية ، انك تستطيع ان تقضي الخلود بين اذرع زنابقى العطرة الفواحة . كلا يا ولدي . لقد كان خطأ منك . لست بالشاعري ولا بالعطر الفواح . النهر المحترم له رائحة نتنة . اي نعم ، رائحة انسنك والزيت . ماذا تريده هنا ؟ .

بيكمن : النوم . هناك فوق لم اعد اتحمل ، ولا اريد ان اتابع . اريد ان انام . ان اموت . ان اقضي حياتي كلها ميتا . وانام . اخيراً انام بهدوء انا عشرة آلاف ليلة .

الاين : تريدين ان تتهرب ، ايها المنقار الاخضر ، ماذا ؟ تعتقد انك لا تستطيع ان تحمل اثراً ، هناك فوق ، أليس كذلك ؟ أنت واهم ، لقد عملت ما فيه الكفاية ايها المسamar الصغير ، كم هو عمرك اذن ايها المبتدئ اليائس ؟ .

بيكمن : خمس وعشرون . والآن أريد ان أنام .

الايب : انظر ، خمس وعشرون . والباقي ت يريد ان تقضيه في النوم . خمس وعشرون ، ويقفز الى الماء في اللبل والضباب ، لانه لم يعد يستطيع أكثر . أي شيء لم تعد تستطيعه أكثر ايتها المتهالك ؟

بيكمن : كل شيء ، كل شيء لم اعد استطيع تحمله هناك فوق . لم اعد استطيع ان أجوع . لم اعد استطيع ان اخرج وان افف امام سريري ثم اخرج من البيت لأخرج ثانية ، لأن السرير لم يكن خاويا . الساق ، السرير ، الخبز ، لم اعد استطيع تحمل ذلك ، أتفهم ؟

الايب : كلا ، يا أنفا متسخا لأحد المنتحرين . كلا ، أتسمع ؟ ربما تعتقد ، لأن زوجتك لم تعد تريده ان تلعب معك ، ولأنك يجب ان تخرج ، ولأن بطنك يقرقر ، لهذا تستطيع هنا عندي ان تزحف تحت ردائى ؟ ان تقفز هكذا بكل سهولة الى الماء ؟ اسمع ، لو اراد جميع الجائعين ان يفرقوها أنفسهم ، لا صبحت الارض الطيبة القديمة قاحلة وجراء كصلة احد حمالى الموبيليا ، جراء ولامعة ، كلا ، هذا غير وارد ياصغيري . لا تستطيع ان تتملص عندي بمثل هذه التهربات . انت لا اسم لك عندي . يجب ان يحزم بنظالك باحكام ابها الصغير ، اي نعم ، حتى ولو كنت جنديا ست سنوات . الكل كانوا كما كنت . والكل يخرج في مكان ما . ابحث لك عن سرير آخر اذا كان سريرك محطلا . أنا لا أريد ماتبقى من حياتك العيسة . أنت بالنسبة لي قليل جدا ياصغيري . عليك ان تعيش ، دع نفسك تتخطى ادخل ثانية .. عندما تنسد الطرقات امامك ، عندما تختبط بخطاك العاشرة وعندما يأتي قلبك زاحفا على اربع ، عندها يمكن ان تحدث في الامر . لكن لاتقم الان بتصرف أحمق ، مفهوم ؟ الآن عليك ان تصرف من هنا ، ياشابي الذهبي . الحفنة الصغيرة من حياتك اللعينة بالنسبة لي قليلة جدا . وانا لا أريدها ايها المبتدئ الجديد . اغلق فمك ياصغيري ابن الاسنان . أريد ان اقول لك شيئا في اذنك وبكل هدوء ، اقترب :

أنا اتبرز على انتحررك ايها الرضيع ، انتبه لا سأفعله معك ، (بصوت مرتفع) هالو ، ايها الشباب ، أقذفوا هذا الصغير نانية على الرمال في مدخل المدينة . انه يريد ان يحاول من جديد ، وقد وعدني الان منذ لحظات ، ولكن بروية وحدر ، فهو يقول بأن ساقه تولمه ، ولد طائش وأحمدق .

المشهد الاول

مساء : مدخل المدينة ، يسمع صوت الريح والماء ، بيكمي الآخر

بيكمي : من هنا ؟ في منتصف الليل في الماء . هالو ، من هو هناك ؟

الآخر : أنا ...

بيكمي : شكراء ، ولكن من هو : أنا ؟

الآخر : أنا الآخر ..

بيكمي : الآخر ؟ اي آخر ؟

الآخر : الآخر من البارحة ، منذ وقت طويل ، الآخر دائما ، الذي يقول نعم ، الذي يجيب على الاستئلة .

بيكمي : منذ وقت طويل ، دائما ؟ انت الآخر من مقعد المدرسة ، من ساحة التزلج على الشلوج ؟ من درجات المنزل ؟

الآخر : الآخر من العاصفة الثلجية عند مدينة سموبلينك⁽¹⁾ . ومن مستودعات الفحم في مدينة غورودوك⁽¹⁾ .

بيكمي : والدي من ستالنغراد ، أنت الآخر من هناك ايضا ؟

الآخر : هو ايضا . وأنا الذي كان اليوم مساء ، وأنا الآخر للند ايضا .

(1) من المدن القديمة في الاتحاد السوفييتي .

□ في العراء .. أمام الباب □

بيكمن : الغد ، لا يوجد غد . الغد هو بدونك . انصرف من هنا .
أنت لا وجه لك .

الآخر : لن تخلص مني . أنا الآخر الموجود دائماً : في الصباح ،
بعد الظهر ، في السرير ، في الليل .

بيكمن : اذهب ، أنا لاسرير عندي . أنا أرقد هنا في الوحل .

الآخر : أنا أيضاً من الوحل ، دائماً . لن تخلص مني .

بيكمن : أنت لا وجه لك ، اذهب عندي .

الآخر : لن تخلص مني . أنا لي ألف وجه ، أنا أصوات الذي يعرفه
الجميع . أنا الآخر الموجود دائماً . الإنسان الآخر ، الذي يجib على
الاستئلة .

الذي يضحك عندما تبكي . المحرض ، عندما تكون تعباً ، المحرض
المتخفي ، المزعج أنا . أنا المتفائل الذي يرى الخير في الاشرار ، والنور في
أحلال الظلم . أنا الذي يؤمن ، يضحك ويحب . أنا الذي يسير دائماً حتى
 ولو عرجت . والذي يقول نعم عندما تقول أنت لا . أنا الذي يقول نعم ،
والذي ...

بيكمن : قل كما تشاء وتريد ، اذهب عندي . أنا لا أريده . أنت
أقول لا ، لا ، لا . انصرف . أنت أقول لا ، أسمع ؟

الآخر : أنت اسمع ، لذلك سأبقى هنا . من تكون أنت ، أنت الذي
يقول لا ؟

بيكمن : أدعى بيكمن ..

الآخر : هذه كنیتك ، إلا اسم لك ، أنت الذي تقول لا ؟

بيكمن : كلا ، منذ البارحة . منذ البارحة أدعى فقط بيكمن . بكل
بساطة بيكمن . هكذا كما تدعى الطاولة طاولة .

الآخر : من يدعوك طاولة ؟

بيكمن : زوجي . كلا ، التي .. التي كانت زوجتي . لقد كنت غائباً ثلث سنوات ، في روسيا . والبارحة عدت الى البيت . وهذه كانت التعasse . أتعرف ؟ ثلاثة سنوات فترة طويلة . لقد دعستني زوجتي - بيكمن .. بكل بساطة بيكمن فقط . رغم اني كنت غائباً ثلاثة سنوات . لقد قات بيكمن كما يقال عن الطازنة طاولة . بيكمن هو قطعة اثاث . ارمي خارجاً قطعة الاثاث بيكمن . اترى ، لذلك لم يعد لي اسم ، اتفهم ؟

الآخر : ولماذا تستلقى هنا في الرمل وسط الليل . هنا في الماء ؟

بيكمن : لأنني لم أصعد الى الاعلى . لقد جلبت معي ساقاً عرجاء . هكذا المذكرى .

مثل هذه الذكريات جيدة ، أتعرف ، وإلا سينسى الواحد الحرب بسرعة ، وهذا مالم أكن أربده . وقد كان كل شيء رغم ذلك جميلاً . عالم .. بشر .. كان ذلك جميلاً .. اليس كذلك ؟

الآخر : ولذلك تستلقى هنا مساء في الماء ؟

بيكمن : لقد سقطت .

الآخر : آه .. سقطت في الماء ؟

بيكمن : كلا .. كلا .. أنت ، أسمع ، لقد أردت ان أرمي بنفسي عن قصد . كنت لم أعد استطيع ان أتحمل زيادة . هذه العرجة وهذا الحزام .

ثم فوق ذلك تلك الاشياء مع الزوجة ، التي كانت زوجتي . قالت لي بكل بساطة بيكمن ، كما يدعو المرأة الطاولة طاولة . والآخر الذي كان عندها ، لقد اتسم بسخرية . ثم بعد ذلك تلك الخرائب وهذه الانقاض هنا وفي البيت . هنا في هامبورغ . وفي مكان ما هنا تحت الانقاض يرقد طفلي . بعض المستنقعات والاوساخ والطين .

□ في العراء .. أمام الباب □

مستنقعات من البشر وأوحال من عظامهم . لقد بلغ سنة من عمره منذ فترة ولم أشاهده بعد . لكن الآن أشاهده كل ليلة ، وتحت عشرة آلاف حجر . خرائب : ليس أكثر من قليل من الخرائب . لقد اعتقدت أنني لن استطيع الاحتمال ، وهنا أردت أن القى بنفسي . ظننت بأن الأمر سيكون سهلا جداً . من العوامة أنى الماء . به .. وينتهي الأمر ، ويمر الآخر : به ؟ وينتهي الأمر ؟ ويمر

لقد كنت تحلم . إنك ترقد هنا فوق الرمل .

بيكمون : كنت أحلم ؟ أجل حلمت من الجوع . لقد حلمت بأن الآب قد لفظني ثانية .. ذاك العجوز .. لم يردني . لقد نصحتني بأن أحاول من جديد . وكأنه ليس لي حق . بذلك . قال لي ، قد كنت تسدid الأخضرار قال لي :

انه يبرز على القليل من حياتي . وقد قال اي في أذني بأنه يتبرز على انتحاري . لقد قال : أتبّرّز ، ذلك الملعون ، وصرخ كعجز شمطاء في سوق السمك ، وادعى بأن الحياة جميلة وانا أرقد هنا بشيابي المبللة على شاطئ مدخل المدينة . وأنا أحس البرد . ابني أشعر بالبرد دائما . لقد أحسست البرد في روسيا لمدة طويلة كافية . لقد شبعت من الارتفاع الابدي . وهذا الآلب ، هذا العجوز اللعين ، أجل ، لقد حلمت بذلك من الجوع .. ماذا هناك ؟

الآخر : هه، هاهو قادم . أنها فتاة أو ما اشبه ذلك . هاهي، هاهي هنا الآن .

الفتاة : يوجد أحد هنا ؟ لقد تكلم واحد الآن .. هالو .. يوجد أحد هنا ؟

بيكمون : نعم ، هنا يوجد أحدهم ، هنا .. هنا تحت في الماء .

الفتاة : ماذا تفعل هنا ؟ لماذا لا تقف ؟

بيكمن : ابني ارقد هنا . انك ترين ذلك . نصف في الماء ونصف في اليابسة .

الفتاة : ولكن لماذا ؟ قف لقد ظننت في البداية ، كما لو كان يرقد هنا أحد الاموات ، عندما شاهدت الكومة الغامقة هنا في الماء .

بيكمن : بكل تأكيد ، انها كومة غامقة جدا ، استطيع ان اقول ذلك .

انفتاة : ارى انك تتحدث بشكل يثير الضحك . هنا يتمدد الان عادة في الماء غالبا اموات عند المساء . انهم احيانا ذوو اجسام منتفخة جدا ولزجة ، وبقضاء احيانا كالاشباح . لذلك أصبحت بالرعب . ولكن الحمد لله انك مازلت حيا . ولكنك بلا شك متبلل جدا جدا .

بيكمن : اني متبلل ايضا . متبلل وبارد كجثة هامدة حقيقة .

الفتاة : اذن قف اخيرا ، ام انك جريح ؟

بيكمن : هذا ايضا ، لقد سرقوا لي رضفي⁽¹⁾ في روسيا . والآن علي ان اتعثر بقدمي العرجاء في الحياة . اني افكر دائما ، الدنيا تتحرك الى الخلف عوضا عن الامام . أما عن – الى الاعلى – فلا يوجد اي حوار .

انفتاة : تعال اذن . اني اساعدك . والا تحولت الى سمكة بالتدريج

بيكمن : اذا كنت لا تعتقدين بأن الدنيا تتحرك الى الوراء ، فانا نستطيع مرة ان نحاول ، هكذا .. شكرًا .

الفتاة : أرأيت ، الان تتحرك الدنيا الى الامام أكثر . ولكنك متبلل ومتبرد كالجليد . لو لم امرانا من هنا لكتن تحولت بكل تأكيد عما قريب الى سمكة . ارى انك أصبحت تقريراً ابكم ايضا .

« المترجم »

. (1) صابونة الرجل .

□ في العراء .. أمام الباب □

اتسمح لي ان اقول لك شيئا؟ اني اسكن قريبا جدا من هنا، ولدي
امتعة ناشفة في البيت . ستدهب معي ، اليك كذلك؟
نم انك تعالى عن السماح لي بتنشيفك ؟ انت ، يانصف سمكة
انت ايها السمكة البكماء المبللة
بيكمن : تريدين ان تأخذيني معك ؟

الفتاة : نعم اذا اردت . لكن لانك مبلل فقط . امل ان تكون صورتك
فبيحة جدا وان تكون محتشما ، حتى لا اندر على اخذك معي . اني آخذك
معي فقط لانك مبلل وبردان ، مفهوم ، ولا ..

بيكمن : لان ؟ اي - لان - ؟ كلا ، فقط لاني مبلل وبردان . ولا
يوجد غير - لان -

الفتاة : بلى ، يوجد ، لان لك صوتا حزينا لا امل فيه ، مغم مغم
بالكابه .

آه . كلام فارغ ؟ يisis كذلك ؟ تعال ، ايها السمكة العجوز انصماء
المبللة .

بيكمن : قفي . انك تسرعين . ساقى لابساعدنی . ابطا قليلا .
الفتاة : آه .. صحيح . اذن ببطء . كسمكتين هرمتين مبللتين
وياردتين .

الآخر : لعد دهبوا . هكدا هم دوو القائمتين . انهم بشر غرباء جدا
هؤلاء الذين يعيشون في هذا العالم . في البداية تلدون بأنفسهم في الماء
وقد عشقوا الموت بكل وحشية . ولكن هذا صدفة يأتي واحد آخر من
ذوي القائمتين ، بمعطف وئدين وشعر طويل . عندها تصبح الحياة فجأة
ممتعة جدا وحلوة من جديد ، عندها لا يريد اي انسان ان يموت . عندها
لا يريدون ان يموتون على الاطلاق .

من أجل قليل من الشعر المتموج ، من أجل بشرة بيضاء وقليل من رائحة النساء ، ويصيّبون أصحاء ويغادرون سرير الموت كعشرة آلاف وعل في شباط . ثم تبعث انصاف جثث الماء تلك حية من جديد ، تلك التي لم تعد تستطيع على الاطلاق ان تتحمل اكثرا على هذه الكرة الارضية المعينة الموحشة . جثث الماء تتحرك وتنتقل من جديد . كل هذا من أجل بعض العيون من أجل قليل من الحنان الناعم الدافئ واند صفيرة ومن أجل رقبة نحيلة . حتى جثث الماء ، هؤلاء ذوو الساقين ، هؤلاء البشر الغريبون جدا هنا في هذا العالم .

المشهد الثاني

غرفة . مساء . صرير باب يفتح ثم يغلق . بيكمن . الفتاة .

الفتاة : هه .. ولأن أريد ان أشاهد اولا السمسكة المصطادة تحت الصباح .. آخ .. « تضحك » ولكن قل لي بحق السماء ، اي شيء هنا هنا ؟ .

بيكمن : هذا ؟ هذه نظاري . نعم . أنت نضحكين . هذه نظارتي مع الاسف .

الفتاة : أتسمى هذه نظارة ؟ أعتقد انك مضحك عن قصد .

بيكمن : أجل ، نظاري . معك حق : ربما تبدو مضحكة بعض الشيء . بهذا الاطار الحديدي الرمادي حول الزجاج ، ثم هذين الشرطيين الرماديين اللذين يجب ان يوضعوا حول الاذنين . وهذا انشريط الرمادي الذي يركب فوق الانف . من هذا كله يحصل المرء على شكل وجه رمادي رسمي ؛ وجه انسان اصطناعي رسمي معدني . هكذا ... كوجه قناع الغاز . ولكنها ايضا نظارة قناع الغاز .

الفتاة : نظارة قناع الغاز ؟

بيكمن : نظارة قناع الغاز . لقد وجد منها للجنود الذين يحملون نظارات ، لكي يستطيعوا ان يروا ايضا من تحت قناع الغاز .

الفتاة : ولكن لماذا لا تزال تسير بها حتى الان ؟ اليس لديك نظارات عادي ؟ .

بيكمن : كلا ، كان عندي . ولكنها تحطمت من اطلاق النار . كلا ، لم تكن جميلة . ولكنني سعيد بأن عندي هذه على الاقل . انها بشعة جدا ، هذا اعرفه . وهذا يضعني في موقف حرج احياناً عندما يضحك في الناس . ولكن في النهاية لا فرق عندي ، فانا لا استطيع الاستفهام عنها ، لأنني أصبح كالعجز دون نظارات . حقيقة ، كالعجز تماما .

الفتاة : نعم ؟ تصبح كالعجز تماما دون نظارات ؟ « مسروقة ، دون قسوة » .

اذن اعطني هذا النموذج المقرف بسرعة ، هه ، ماذا تقول الان ؟ ستحصل عليها ثانية عندما تذهب . اضافة الى ان هذا يريعني أكثر ، عندما اعلم انك هكذا كالعجز تماما . يرحيني جدا . وبدون نظارات تكون ايضا بشكل آخر تماما . الكتابة تبدو عليك بشكل اوضح الان ، لانه كان عليك ان تنظر دائما من خلال نظارة قناع الغاز هذه .

بيكمن : الان ارى كل شيء غير واضح تماما . اعطني النظارات . انت لم أعد ارى شيئا . حتى انت أصبحت بعيدة جدا عنى . غير واضحة تماما .

الفتاة : رائع ، هذا ما اريده تماما . وهذا افضل لك أيضا ، فانت تبدو كالشبح بتلك النظارة .

بيكمن : قد اكون شبيحاً ايضا . احد اشباح البارحة الذي لا يريد ان يراه أحد اليوم . شبح من الحرب قد رمم من اجل السلام بشكل اعتباطي .

الفتاة : (بود وحرارة) واي شبح عجوز بائس حزين . اعتقاد انك تحمل واحدة من نظارة قناع الفاز في داخلك ايضا . ايها السمسكة العاجزة . اترك اي النظارة . انه لامر حسن جدا ، ان ترى في احدى الامسيات كل شيء غير واضح بعض "شيء" . هل البنطال على قياسك على الاقل ؟ آهه ، لا بأس به ، هنا ، خذ السترة .

بيكمن : اوه .. انك تسحبيني من الماء ثم ترکيني ثانية اغرق من جديد ؟

هذه سترة تصلح لأحد الانطالي الرياضيين . من اي عملاق سرقتها؟

الفتاة : العملاق زوجي . كان زوجي .

بيكمن : زوجك ؟

الفتاة : نعم ، اعتقد اني اتاجر باللبسة الرجالية ؟

بيكمن : اين هو ؟ زوجك ؟ .

الفتاة : (بمرارة ، تخفي صوتها) هلك من الجوع ، تجمد من البرد سقط في الحرب ، لا اعرف . انه مفقود منذ ستالينغراد ، لقد كان ذلك منذ ثلاث سنوات .

بيكمن : (يحرق ؛ في ستالينغراد ؟ في ستالينغراد ، اجل ، اجل ، في ستالينغراد ، لقد سقط بعضهم هناك . ولكن البعض قد عادوا ايضا . وهولاء قد ارتدوا امتعة اولئك الذين لم يعودوا . الرجل الذي كان زوجك ، والذي كان عملاقا وتخذه هذه السترة ، قد سقط صريعا . وانا ، انا آتي الى هنا وأرتدي امتعته ؟ هذا شيء جميل ، اليس كذلك ؟ البس هذا جميلا ؟ وسترته كبيرة جدا ، كما لو اني سأغرق فيها تماما .

(بسرعة) يجب ان اخلعها . بلى ، يجب ان ارتدي امتعتي المبللة ثانية . اني اموت في هذه السترة . انها تخنقني . اني اضحوكة في هذه السترة . اضحوكة مملة خسيسة صنعتها الحرب . لا اريد ان ارتدي هذه السترة ثانية .

الفتاة : (بحرارة - متشككة) اهدا ايها السمسكة . اتركتها عليك ارجوك .

انت تعجبني هكذا ايها السمسكة ، رغم حلقة شعرك الغريبة . لقد جلبت هذه ايضا معك من روسيا ، اليك كذلك ؟ بهذه النظارة وهذه الساق وفوقهما هذه الفرشاة الصغيرة انقصيرة . ارأيت لقد تصورت ذلك عليك الا تفكر بأنني اضحك منها ايها السمسكة .

كلا ، ياسمسكة ، هذا لا افعله . انك تبدو هكذا حزينا بشكل رائع ، بالستر الغريبة ، وبهذا الشعر والساقي العرجاء ، ايها الشبح البائس المسكين . اتركتها ياسمسكة ، اتركتها . أنا لا ارى ذلك باعثا على الضحك . كلا ياسمسكة ، انت تبدو حزينا بشكل رائع . بامكانني بأن انوح عندما تنظر الي بعينيك الكثيبتين . انك لا تقول شيئا . قل شيئا ياسمسكة ارجوك . قل اي شيء . لا ضرورة لأن يكون له معنى ، ولكن قل شيئا . فالسكتوت رهيب في هذا العالم . قل شيئا ، عندها لا يكون المراء هكذا وحيدا . ارجوك افتح فمك ايها الانسان السمسكة . لاتبق هكذا طوال المساء واقفا . تعال . اجلس . هنا ، الى جانبي . ليس هكذا بعيدا ، ياسمسكة . تستطيع ان تقترب بكل هدوء ، فأنت تراني بكل تأكيد بشكل ضبابي فقط . اقترب ، بالنسبة لي تستطيع ان تلتفق عينيك . تعال وقل شيئا ، ليكون شيئا هنا . الا تشعر ، كيف السكتوت مرير ؟

بيكمون : (مرتبكا) اني انظر اليك بكل سرور . اجل اليك . ولكنني اخاف مع كل خطوة ان تسير الامور الى الوراء . هذا ما اشعر به .

الفتاة : هه .. الى الامام ، الى الوراء . فوق ، نحت ، غدا قد تكون مستلقين بأجسام بيضاء ومنتفخة في الماء ، كسكتوت الفئران في البرد . ولكننااليوم دافئين . قل شيئا مرة اخرى هذا المساء ، انت ياسمسكة . هذا المساء لن تسبح عندي مرة ثانية . كن هادئا . أنا لا أصدق كلمة مما تقول . ولكن الباب ، زباب ، أريد ان اقفله ، فهذا افضل .

بيكمن : دعي هذا ، أنا لست سمكة، ولا حاجة لك لأن تقلي الباب.
كلا .. والله يعلم بأنني لست سمكة.

الفتاة : (بحرارة وود) أنت سمكة ، سمكة . أيها الشبح المبلل
المرمم .

بيكمن : (ساه تماما) هذا أيضا يعني . ابني أغرق . هذا يخنقني
هذا يحصل لأنني لا أرى بوضوح . كل شيء ضبابي تماما . ولكنني يخنقني .

انفتاة : (خائفة) ماذا جرى لك ؟ ماذا لديك ؟ أنت ؟

بيكمن : (بخوف متتصاعد) ابني اتحول الآن رويدا رويدا إلى
مجنوون .

اعطني نظاري بسرعة . هذا كله يحصل فقط لأن كل شيء ضبابي
أمام عيني . هناك ، انيأشعر بأن رجلا يقف خلف ظهرك . طوال اوقت
تقريبا . رجل طويل ، من صنف الابطال الرياضيين . عملاق ، اتعلمين ،
ولكن هذا يحصل فقط لأنني لا أحمل نظاري ، لأن العملاق له ساق واحدة
فقط . انه يقترب أكثر ، العملاق بساق واحدة وعказتين . اتسمعين -
تيك تاك ، تيك تاك . هذا صوت انعكازتين .

الآن يقف خلفك . أتشعر بنفسه في عنقك ؟ اعطي النظارة . لا
أريد أن أراه ، هه ، الآن يقف بقربك تماما .

الفتاة : (تصرخ وتبتعد عنه) يسمع صرير باب يفتح ويصفق ، ثم
يسمع بوضوح إلى « تيك تاك » اتصادر عن العكازتين) .

بيكمن : (هامسا) العملاق !

ذر الساق الواحدة : (بوتيرة واحدة) أنت ماذا تفعل هنا ، بأمتعتي ،
في مكانني ، مع زوجتي ؟

بيكمن : (كالمشلول) أمتعمتك ؟ مكانك ؟ زوجتك ؟

ذر الساق الواحدة : (يتبع برتابة تامة وجمود) وانت ، ماذا
تعمل هنا ؟

بيكمن : (بصوت منخفض ومتهدج) لقد سالت ايلة البارحة الرجل الذي كان مع زوجتي نفس السؤال ايضا . لقد كان بقميصي ، وفي سريري . لقد سأله : ماذا تفعل هنا ؟ عندها رفع كفيه وانزلهما ثانية وقال :

أجل ، ماذا أفعل هنا . هكذا أجابني . عندها أغلقت باب غرفة النوم ، كلا ، لقد أطفأت النار اولا . ثم وجهت نفسي أقف خارجا في الشارع .

ذو الساق الواحدة قرب وجهك تحت الضوء . قرية أكثر (بصوت أجوف) بيكمن !

بيكمن : نعم ، أنا بيكمن . كنت أظن انك لن تعرفني ثانية .
ذو الساق الواحدة : (بصوت منخفض ولكن بتأنيب جسيم) بيكمن ..
بيكمن ..

بيكمن : (بعذاب) اسكت . لا تقل الاسم . لا أريد ان أدعى بهذا الاسم بعد الان . توقف .

ذو الساق الواحدة : (يردد برتابة) بيكمن .. بيكمن ..
بيكمن : (يصرخ) هذا ليس أنا ، لا أريد ان اكونه بعد الان . لا أريد ان اكون بيكمن بعد اليوم .

(يركض خارجا ، يسمع صرير باب يفتح ويصفق . ثم يسمع صوت الريح ويرى انساناً يمشي في شارع يخيم عليه آهادوء والسكون) .

الآخر : قف ! بيكمن :

بيكمن : من هناك ؟

الآخر : أنا الآخر .

بيكمن : أنت هنا ثانية ؟

الآخر : دائمًا وأبدا ، بيكمن ، دائمًا وأبدا .

بيكمن : ماذَا ترِيد ؟ دعني امر.

الآخر : كلا ، بيكمِن ، هذا الطريق يؤدي الى الالب ، تعال ، الطريق هو هنا فوق.

بيكمن : دعني امر ، اريد الذهاب الى الالب.

الآخر : كلا ، بيكمِن ، تعال . عليك ان تتبع السير في هذا الطريق.

بيكمن : اتابع السير في ذاك الطريق ، على ان نعيش ؟ يجب علي ان اتابع النسir والطعام والنوم ، كل شيء؟

الآخر : تعال ، بيكمِن .

بيكمن : (بجمود) لا تقل هذا الاسم . لا اريد ان اكون بيكمِن .
انا ليس لي اسم بعد الان . يجب علي ان اعيش ، حيث يوجد انسان ،
حيث يوجد رجل بساقي واحدة ، رجل فقد ساقه بسببي ؟ رجل أصبح
بساق واحدة فقط لانه رجد ضابط الصف بيكمِن ، الذي قال:

ايها العريف باور ، عليك ان تحتفظ بموقعي مهما كانت الظروف
حتى النهاية . أنا يجب أن اتابع الحياة ، حيث يوجد ذو الساق الواحدة
هذا ، والذي يقول دائماً بيكمِن ؟ بيكمِن الذي لا يفتر له مطلقاً . بلا انقطاع
بيكمِن . وهو يقول هذا كما لو كان يقول - « قبر » - كما لو كان يقول:
« قتل » او « كلب » . الذي يقول اسمي مثل : نهاية العالم ، بكابة
وتحذير وشك ؟ وانت تقول ، يجب أن اتابع الحياة . اني اقف في العراء
مرة ثانية . اني اقف دائماً في العراء . والابواب مغلقة . علماً بأنني انسان
بساقين ثقيلتين متعبتين ، وبطن يزار من الجوع ، بنم يرتجف هنا في
العراء وفي الليل . اضافة الى ان ذا الساق الواحدة يلفظ اسمي دائماً ،
وانا لا استطيع حتى ان اغفو في الليل . اين يجب علي ان اذهب ؟ دعني امر .

الآخر : تعال ، بيكمن . علينا ان نتابع السير في هذا الشارع .
نستطيع ان نزور رجلا تستطيع ان تعطيها له .

بيكمن : ماذا ؟

الآخر : المسؤلية .

بيكمن : علينا ان نزور رجلا ؟ أجل هذا مانريده . وسأعيد له
المسؤولية .

أجل ، هذا مانريده . أريد ان أهبع ليلة واحدة دون ذي الساق
الواحدة . سأعيدها اليه . أجل ، سأسلمه المسؤولية . سأسلمه الاموات
له . أجل ، تعال ، انت نريد ان نزور رجلا يسكن بيننا دافئا . في هذه
المدينة ، في كل مدينة ، نريد ان نزور رجلا ، نريد ان نهديه شيئا ، رجلا
طيبا عاقلا ، قام طوال حياته بواجبه فقط . ولكنك كان واجبا مريعا . كان
واجبا مخيفا . واجبا لعيننا . لعيننا . تعالي . تعالي .

المشهد اثنالث

قاعة . مساء . صرير باب يفتح ثم يغلق . الزعيم وعائلته . بيكمن .

بيكمن : شهية طيبة ، سيادة الزعيم .

الزعيم : (يمضغ) عفوا ، ماذا ؟

بيكمن : شهية طيبة ، سيادة الزعيم .

الزعيم : انك تزعجنا عند عشائنا . هل موضوعك هام لهذه الدرجة ؟

بيكمن : كلا . اردت ان احدد فقط ، عما اذا كان علي ان اغرق
نفسى مساء هذا اليوم ، ام ان ابقى على قيد الحياة . واذا بقيت على قيد
الحياة ، عندها لا اعلم ، كيف . ثم انتي قد ارحب ان آكل شيئا في النهار .
وفي الليل ، وفي الليل اريد ان انام . لاشيء غير هذا .

الزعيم : هيـه .. هيـه .. لاتلـفظ هـكـذا بـأشـيـاء لـأـرـجـولـة فـيـها .. قـدـ كـنـتـ جـنـديـاـ ، الـيـسـ كـذـلـكـ ؟

بيـكمـنـ : كـلاـ ، سـيـادـةـ الزـعـيمـ .

الـصـهـرـ : كـيفـ ، كـلاـ ؟ أـنـكـ تـرـتـديـ زـيـارـمـيـاـ .

بيـكمـنـ : (بـرـتابـةـ) أـجـلـ ، سـتـ سـنـوـاتـ ، وـلـكـنـيـ كـنـتـ اـفـكـرـ دـائـماـ ، عـنـدـمـاـ أـرـتـدـيـ الزـيـ الرـسـميـ مـوـزـعـ بـرـيدـ عـشـرـ سـنـوـاتـ كـامـلـةـ ، فـانـيـ لـاـ أـصـبـحـ بـذـلـكـ مـوـزـعـ بـرـيدـ .

الـابـنةـ : بـابـيـ ، اـسـأـلـهـ ، مـاـذـاـ يـرـيدـ بـالـتـحـدـيـ . اـنـهـ يـحـدـقـ فـيـ صـحـتـيـ باـسـتـمـارـ .

بيـكمـنـ : (بـلـطـفـ) نـوـافـذـكـمـ تـبـدوـ دـافـئـةـ مـنـ خـارـجـ . أـرـدـتـ اـنـ أـعـيـدـ مـعـرـفـتـيـ :

كـيـفـ يـكـونـ المـرـءـ عـنـدـمـاـ يـنـظـرـ مـنـ خـلـالـ مـثـلـ هـذـهـ نـوـافـذـ ، وـلـكـنـ منـ الدـاخـلـ ، مـنـ الدـاخـلـ ، اـتـعـرـفـينـ كـيـفـ يـكـونـ الـحـالـ ، عـنـدـمـاـ تـوـجـدـ نـوـافـذـ دـافـئـةـ وـمـضـاءـ فـيـ اللـيـلـ ، وـاـنـسـانـ يـقـفـ هـنـاكـ فـيـ العـرـاءـ ؟

الـأـمـ : (دـوـنـ سـوـءـ نـيـةـ) ، وـلـكـنـ بـعـزـعـ شـدـيـدـ) أـرـجـوكـ ، قـلـ لـهـ اـنـ يـرـفعـ النـظـارـاتـ . اـنـيـ اـرـتـجـفـ عـنـدـمـاـ اـنـظـرـ اـلـيـهـ .

الـزعـيمـ : هـذـهـ تـدـعـىـ نـظـارـةـ قـنـاعـ الفـازـ ، يـاعـزـيزـتـيـ . وـقـدـ قـدـمـتـ كـنـظـارـةـ تـحـتـ قـنـاعـ الفـازـ لـضـعـيفـيـ النـظـرـ مـنـ الـجـنـودـ فـيـ الـقـوـاتـ الـمـسـلـحـةـ عـامـ ١٩٣٤ـ . لـمـاـذـاـ لـاـ تـرـمـيـ قـطـعـةـ الـحـدـيدـ هـذـهـ ؟ لـقـدـ اـنـتـهـتـ الـحـربـ .

بيـكمـنـ : نـعـمـ ، نـعـمـ . اـنـهـ اـنـتـهـتـ . هـذـاـ مـاـيـقـولـهـ الـجـمـيعـ . وـلـكـنـيـ مـازـلـتـ اـحـتـاجـ النـظـارـةـ . فـأـنـاـ نـظـريـ ضـعـيفـ ، وـبـدـوـنـ نـظـارـةـ اـرـىـ كـلـ شـيءـ ضـبـابـيـاـ .

وـلـكـنـ هـكـذاـ اـسـتـطـيـعـ اـنـ اـعـرـفـ كـلـ شـيءـ . اـنـ اـرـىـ تـمـاماـ مـنـ هـنـاـ ماـذـاـ لـدـيـكـمـ عـلـىـ الطـاـوـلـةـ

الزعيم : (مقاطعا) قل لي ، ماهذه الحلاقة الغريبة لشعرك ؟ أكنت مسجونا ؟

لقد التهمت شيئا، أليس كذلك؟ هه ، انطلق ، لقد حاولت ان تتسلق مكانا ما ، وسحبوك ، أليس كذلك ؟

بيكمن : اي نعم ، سيادة الزعيم . لقد اشتراكـتـ بـتـسلـقـ مـكانـ ماـ .ـ فـيـ سـتـالـينـفـرـادـ .

سيادة الزعيم . ولكنـاـ لمـ نـوـفـقـ بـالـتـسـلـقـ وـقـبـضـواـ عـلـيـنـاـ .ـ لـقـدـ نـلـناـ ثـلـاثـ سـنـوـاتـ جـمـيـعـاـ ،ـ ثـلـاثـةـ آـلـافـ رـجـلـ .ـ وـقـائـدـنـاـ كـانـ يـرـتـديـ اـزـيـ المـدـنـيـ وـيـأـكـلـ الكـافـيـارـ .ـ ثـلـاثـ سـنـوـاتـ كـافـيـارـ .ـ وـالـآـخـرـونـ قدـ اـسـنـلـقـواـ حـتـ الثـلـاجـ وـأـفـواـهـهـمـ قدـ حـشـيـتـ بـالـوـحـلـ .ـ وـنـحنـ كـنـاـ نـفـرـفـ بـالـمـلـاعـقـ مـاءـ سـاخـنـاـ .ـ وـلـكـنـ الرـئـيـسـ كـانـ يـجـبـ انـ يـأـكـلـ الكـافـيـارـ ،ـ طـيـلـةـ ثـلـاثـ سـنـوـاتـ ،ـ اـمـاـ نـحنـ فـقـدـ حـلـقـواـ لـنـاـ رـؤـوسـنـاـ ،ـ حـتـىـ الرـقـبـةـ ،ـ اوـ حـتـىـ الشـعـرـ فـقـطـ ،ـ اـنـهـ لـمـ يـدـقـقـواـ فـيـ هـذـاـ الـامـرـ .ـ وـلـكـنـ الـذـيـنـ قـطـعـتـ رـؤـوسـهـمـ كـانـوـاـ الـاـكـثـرـ خـطاـ عـلـىـ كـلـ حـالـ .ـ فـهـمـ لـمـ يـحـتـاجـوـ لـانـ يـفـتـرـفـوـ الـكـافـيـارـ دـائـماـ عـلـىـ الـاـقلـ .

الصـهـرـ : (مـفـتـاظـاـ) كـيـفـ تـجـدـ ذـلـكـ ،ـ حـمـايـيـ العـزـبـ ،ـ كـيـفـ تـجـدـ ذـلـكـ ؟

الزعـيمـ : عـزـيزـيـ الصـدـيقـ الشـابـ ،ـ اـنـتـ تـتـصـوـرـ المـوـضـوـعـ بـكـاملـهـ بـشـكـلـ مـلـتوـ نـحـنـ الـمـانـ ،ـ وـنـرـيدـ اـنـ نـبـقـىـ اـلـىـ جـانـبـ حـقـيـقـتـنـاـ الـاـلـمـانـيـةـ الطـيـبـةـ .ـ وـقـدـ قـالـ «ـ كـلـاـوـزـهـ فـيـتـسـ »ـ مـنـ يـرـفـعـ الـحـقـيـقـةـ عـالـيـاـ ،ـ لـيـسـيرـ اـفـضـلـ دـائـماـ .

بيـكـمـنـ : اـجـلـ ،ـ سـيـادـةـ الزـعـيمـ .ـ هـذـاـ شـيـءـ جـمـيـلـ ،ـ سـيـادـةـ الزـعـيمـ اـنـتـ اـشـارـكـ الـعـلـمـ مـعـ الـحـقـيـقـةـ .ـ اـنـنـاـ نـاـكـلـ بـعـضـنـاـ حـتـىـ الشـبـعـ ،ـ سـيـادـةـ الزـعـيمـ ،ـ حـتـىـ الشـبـعـ الـكـامـلـ ،ـ سـيـادـةـ الزـعـيمـ .ـ اـنـنـاـ نـرـتـديـ قـمـيـصـاـ جـدـيـداـ وـبـذـلـةـ لـهـاـ اـزـرـارـ وـلـكـنـ لـاـ عـرـىـ فـيـهـاـ .ـ ثـمـ نـوـقـدـ اـلـدـفـاةـ ،ـ سـيـادـةـ الزـعـيمـ ،ـ فـنـحـنـ نـمـلـكـ مـدـفـاةـ ،ـ يـاـسـيـادـةـ الزـعـيمـ ،ـ وـنـضـعـ اـبـرـيقـ اـشـايـ عـلـىـ النـارـ لـنـحـضـ اـقـدـاحـاـ مـنـ الـمـشـرـوبـ الـمـمـتـعـ الـمـزـوـجـ بـقـلـيلـ مـنـ الـكـحـولـ .ـ ثـمـ نـغلـقـ

ستائر النوافذ ونترك انفسنا تفوه في مقعد وثير ، فنحن عندنا مقاعد وثيرة . اتنا نتنشق عطر زوجاتنا الناعم وليس الدم ، أليس كذلك « سيادة الزعيم » ، لادم ، واننا نشعر بسرور بالغ بالسرير النظيف الذي عندنا ، نحن الاثنان ، سيادة الزعيم ، والذي ينتظرنا في غرفة النوم ، ناعما ، رخوا ، أبيض دافئا ، ثم نرفع الحقيقة عاليا ، سيادة الزعيم ، حقيقتنا الالمانية الطيبة .

الابنة : انه مجنون .

الصهر : اوه ، كلا ، انه سكران .

الام : ايها الوالد ، ضع نهاية لذلك . اني ارجف من هذا الانسان.

الزعيم : (دون حدة) لدى انطباع قوي بأنك احد الذين اثر قليل من الحرب على عقولهم وجعلهم يخلطون بين الامور . لماذا لم تصبح ضابطاً ؟ كان ذلك سيجعلك تعيش في وسط مختلف تماما ، وكان سيجعلك تمتلك زوجة لائقة ، اضافة الى بيت مناسب الان . من المؤكد انك كنت ستكون انسانا آخر تماما . لماذا لم تصبح ضابطا ؟

بيكمي : صوتي كان منخفضا جدا ، سيادة الزعيم ، صوتي كان منخفضا جدا .

الزعيم : ارأيت ، انك ناعم جدا ، كن صريحا ، انك احد أولئك المتعبين قليلا مع بعض الرخاوة ، أليس كذلك ؟

بيكمي : اي نعم ، سيادة الزعيم . هذا هو الحال . ناعم بعض الشيء رخو بعض الشيء . ومتعب ، سيادة الزعيم ، متعب ، متعب . اني لا استطيع النوم ، سيادة الزعيم ، ولا ليلة واحدة ، سيادة الزعيم . ولذلك اتيت الى هنا ، لذلك اتيت اليكم ، سيادة الزعيم ، لانني اعلم بأنكم تستطيعون مساعدتي . اريد في النهاية ان اعاود النوم ولو مرة واحدة . اني لا اريد اكثر من ذلك مطلقا . ان انا فقط ، نوما عميقا .

■ في العراء ..، ألم الباب ■

الام : ايها الوالد ، ابق معنا . انتي اخاف انتي ارتجف من هذا
الانسان .

الابنة : هراء ، والذتي . انه واحد من اولئك الذين يعودون الى
البيت بقليل من الصراع ، انهم لا يُؤذون .

الصهر : اني اجده متعرجاً فانا عما ، هذا السيد .

الزعيم : (مفكراً) دعوني اتصرف يا جماعة ، اني اعرف هذه النماذج
من العسكر .

الام : يا ااهي ، انه ينام واقفاً .

الزعيم : (ابوي تقريباً) يجب ان نشدد القبضة قليلاً ، هذا هو
كل شيء . دعوني انسوي الامر .

بيكمـن : (بعيداً جداً) سـيـادـةـ الزـعـيم ؟

الزعيم : نعم ، ماذا تـريـدـ انـ تـفـعـلـ ؟

بيكمـن : (بعيداً جداً) سـيـادـةـ الزـعـيم ؟

الزعيم : اـنيـ اـسـمـعـ ، اـنيـ اـسـمـعـ .

بيكمـن : (في سـكـرـةـ النـومـ ، حـالـمـاـ) اـتـسـمـعـ يـاسـيـادـةـ الزـعـيمـ ؟ اـذـنـ
كـلـ شـيـءـ جـيـدـ . عـنـدـمـاـ تـسـمـعـ ، سـيـادـةـ الزـعـيمـ ، فـانـتـيـ اـرـيدـ اـنـ اـسـرـدـ لـكـ
حـلـمـيـ ، سـيـادـةـ الزـعـيمـ . الـحـلـمـ الـذـيـ اـحـلـمـهـ كـلـ لـيـلـةـ ، ثـمـ اـصـحـوـ لـاـنـ اـحـدـهـ
يـصـرـخـ بـشـكـلـ مـرـبـعـ . اوـ تـعـرـفـ مـنـ هـوـ هـذـاـ الـذـيـ يـصـرـخـ ؟ اـنـاـ نـفـسـيـ ،
سـيـادـةـ الزـعـيمـ ، اـنـاـ نـفـسـيـ . غـرـبـ ، اـلـيـسـ كـذـلـكـ ، سـيـادـةـ الزـعـيمـ ؟ وـعـنـدـمـاـ
لـاـ اـسـتـطـيـعـ اـنـ اـنـامـ ثـانـيـةـ ، وـلـاـ لـيـلـةـ وـاحـدـةـ ، سـيـادـةـ الزـعـيمـ . تـصـورـ ،
سـيـادـةـ الزـعـيمـ ، كـلـ لـيـلـةـ تـسـتـلـقـيـ وـأـنـتـ صـاحـ . لـذـكـ اـنـاـ تـعـبـ ، سـيـادـةـ
الـزـعـيمـ ، تـعـبـ بـشـكـلـ مـذـهـلـ .

الام : اـبـقـ مـعـنـاـ ، اـيـهـاـ الـوـالـدـ ، اـنـيـ اـرـتـجـفـ .

الزعيم : (باهتمام) قل لي ، هل تصحو من احلامك ؟

بيكمن : كلا ، من صراخي ، ليس من الحلم ، من الصراخ .

الزعيم : (باهتمام) ولكن الحلم هو الذي يسبب لك هذا الصراخ ، صحيح ؟

بيكمن : فكر قليلا ، طبعا ، هو الذي يسبب لي الصراخ . وانت تعلم بأن الحلم شيء غريب تماما . أريد ان اسرده . انت ستسمع لي طبعا ، سيادة الزعيم ، اليك كذلك ؟ هنا يقف رجل يضرب الاكسيلوفون^(١) . انه يعزف ايقاعا فخما . واثناء ذلك يتعرق الرجل ، لانه سمين بشكل غير عادي . وهو يضرب على آلة ضخمة جدا ، ولأن الآلة كبيرة جدا كان عليه ان يندفع هنا وهناك عند كل ضربة . واثناء ذلك كان يتعرق ، لانه فعلا سمين جدا . ولكنه لم يتصرف عرقا ، وهذا هو المفت للنظر . انه يتعرق دما ، دما ساخنا وغامقا . والدم يسيل بخطين أحمرین عريضين حتى أسفل بنطاحه ، حيث يبدو من بعيد كالجنرال . كالجنرال ! جنرال سمين دموي . كان يبدو عليه انه خبير قديم في المجازر ، لانه قد فقد يديه الاثنين . اجل انه يضرب بيدين اصطناعيتين طويتين وضامرتيين ، بدتا كما لو كانتا مقابض لقنابل بدويه من الخشب والاطراف المعدنية . انه موسيقي غريب جدا ، ذلك الجنرال . لان اخشاب آلة الموسيقية الضخمة لم تكون من الخشب على الاطلاق . كلام سيادة الزعيم . صدقني لقد كانت من العظام ، صدقني سيادة الزعيم . من العظام .

الزعيم : (بصوت منخفض) اجل ، اني اصدق ، من العظام .

(١) الاكسيلوفون : آلة موسيقية ايقاعية على شكل سلم صغير تضرب بعصاتين صغيرتين من الخشب . « المترجم »

□ الشفقة في التاريخ □

إن أوجوبة الجنود السريعة وأسلوبها التوكيد يوحيان أن الجنود عبارة عن أناس آليين مبرمجين للقتال والقتل . وأهم من هذا ، يشير منطق الجنود وفحوى ما يقولون أن الله إلى جانب العنف والهذا . حيث يعطي الجنود أساساً أخلاقياً لعنفهم . فمسؤوليتهم هي استئصال الالم عبر فقدان الشفقة وعبر أعمال وحشية متقدمة .

ومع هذا ، أن حصل وعانت ضحية من الالم مطول من جراء عمل وحشى غير متقن ، كما هي الحال مع مرغاترويد، تصبح الضحية ، عندئذ ، مطمئنة إلى جزاء أفضل . يقول القس تشابلين كروب إلى الجريح مرغاترويد : « استرح الآن ، عندك الالم في سبيل قضية مثلى — لل المسيح والحرية » . يبدو أن باركر يود القول أن الدين ، بسعيه للفاء الالم باسم نظام أخلاقي أسمى ، وكذلك بترويجه لفكرة أن مسار التاريخ محدد علينا ، يحول التاريخ إلى اسطورة ، وبالتالي ، يبرر وحشية التاريخ الحقيقي ، وهذه فكره قد تكون مقتبسة عن المفكر الالماني تيودور أدورنو .

ويتم تأكيد هذه النقطة عندما يقوم كروب باحباط محاولة جعل مسار التاريخ دنيوياً أو جعل مصدر الالم في التاريخ دنيوياً . ويستخدم باركر لقاء الضابط فاكتور مع النحات غوكر وجركي كي يروج ما يمكن وصفه « بالديالكتيك السلبي » للتاريخ . واثقاً أن الله إلى جانبه وتحقيقاً لمهمته الثورية والأخلاقية ، يدخل الضابط فاكتور إلى الكنيسة ليحطم رموز الانحلال الأخلاقي ، أي التماطل ، بما فيها التمثال الذي ينحته غوكر وجر ويوصل غوكر وجر ، في استجابته الدنيوية لادعاء الضابط عن الله ، بهتافات الجنود في بداية المسرحية إلى نهاياتها المنطقية . فكما يبرهن غوكر وجر ، أن لم يكن الله منحازاً فعلاً ، فهو محايده سلبي حيث يستشهد فيه طرفاً .

ولهذا فمن المعمول أنه « إلى جانب من يفوز بالطبع » . لكن عند مناقشة الأخلاق من الزاوية الجمالية يصبح جلياً أن حديث فاكتور دنيوي

ايضا . حيث يتهم غوكروجر بقول الكذب وعدم اظهار النفس الخفية للشخصية التي ينحت تمثالها . لكن غوكروجر يفنّد هذه التهمة بالقول ان زوجة صاحب التمثال تمتلك النقود الكافية كي تلزمه هذا المشروع .

ويقدم غوكروجر في النقاش اللاحق « وثيقة الحضارة » للتاريخ الانكليزي ، بينما يقدم فاكتور « الوثيقة البربرية » . يروي غوكروجر ثانية كابوسا راوده في حلمه وفيه يمضي « الناس حياتهم يصنعون شيئا يدعونه المتحف ... وكبر المتحف حتى غطى انكلترا ويجهد غوكروجر عمله بين وثائق المتحف ، ولكن هكذا تسير الامور « لشفقة في التاريخ » .

ويقدم فاكتور مباشرة التاريخ البربرى لهذا المتحف : « انه العرق والالم والذهب عبشا ، والمتمس للقبعات والركب المثنية والولادات المتسخة على القش القديم وشرب المياه غير النظيفة وحدائق انكلترا الحبيبة والمشافي النتنة » . ورغم ان هذا الحديث موجه اصلا كرد على كابوس غوكروجر ، يبدو انه ايضا اشاره الى رجاله كي يبدؤوا اعمال الهدم .

ومهما يكن ، يصاب تشابلين كروب ، الواقع على مقربة منهم في ذلك الوقت ، بالذعر عند سماعه مثل هذه الرواية التي تجعل من « الملكية » إثما ، ويتدخل لوقف مايعده تحطيمها اهوج للممتلكات . ويدرك القس الضابط ان التعليم الشيوعي محظوظ في الجيش . فمملكة الله على الارض لا تعني قيام مجتمع غير طبقي . وبدلأ عن ذلك ، كما يحاضر القس في الجنود بعد طرده للضابط فاكتور ، يجب ان يتحلى الجنود بالصبر والتحمل وضبط النفس : « اعتقد اتنا نقول ، رغم اتنا اتينا من المعركة خشني الابدي وبأخذتنا غير المقصولة جيدا ، تمكنا ان ندعس على اشياء دقيقة ومع هذا لم نكسر شيئا . وهذا يمكن ان يقول الناس عنا ، انظروا ، مر الفوج بأقدام خفيفة خفة الملائكة . رغم زحف خمسمائة بين الادوات

□ الشفقة في التاريخ □

الصينية لم يكسرها اي كأس . وهكذا تعارض نبرة وكلمات القس بشكل صارخ مع حديث غاكروجر وفاكتور . وقد باركر من هذا ان التبويق مثل هذا السلوك الملائكي ليس سوى جعلاً لمسار التاريخ مثالياً وهذا بهدف أساساً الى ابهام الالم اي جوهر التاريخ .

الشفقة في التاريخ

الشخصيات

رفيف	بوينر
جنود	سبونج
قسى	سييلمان
ضابط	سكينير
طاهي	آبسن
بناء	كروب
الصبي المتمرن	فاكتور
أرملة	مرغاترويد
	غاكروجر
	بوول
	فينابلز

المشهد الاول

(صحن كاتدرائية . ضجة اغلاق ابواب ضخمة وتنافر اصوات « مرغاترويد » ، رجل يموت ، يغنى من على نقالته بأعلى صوت ومجموعة من الجنود ، خلبتها المعركة ، تصرخ بتعاليمها بمبادرة من « رقيب » كي تتم استعادة النظام) .

مرغاترويد : (على لحن) اني امو - ت . اني اموت من أطلق النار علي ، هل هو الجندي آبس ، اني امو - ت ، اني امو - ت ايها الرفاق المزيفون !

بوينر : لماذا نقاتل :

الجنود : لأننا على حق !

بوينر : لماذا سنفوز ؟

الجنود : لأننا الاقوى !

بوينر : لماذا نحن اقوى ؟

الجنود : لأن الله الى جانبنا !

مرغاترويد : بامكانى رؤيتك ، يا آبس ، اراقبك ، يا آبس ، أعينانى مباشرة على النقالة .

انظر ، عين الرجل الميت !

بوينر : هل نحن محقون في ان تكون فاقدى الرحمة !

الجنود : ذلك يقلل الالم !

مرغاترويد : الالم من ؟ ماذا تعرفون عن الالم ، لا تعرفون شيئاً عن الالم ، أنا أتألم وليس أنتم !

بوينر : متى سنظهر الرحمة ؟

□ الشفقة في التاريـخ □

الجنود : يوم نكتب :

مرغاترويد : لن تكتبوا ، لاستحقون ان تكتبوا ، انت جميعا رجال ميتون ،

طهيت فطوركم ايها الطفيليـون الجاحدون !

بوينر : ومتى سيكون ذلك ؟

الجنود : حالما يشاؤه الله !

مرغاترويد : أقول لكم شيئاً مضحكاً عن الموت - شيئاً مضحكاً عن الموت .

اصفوـا ، هـيا ، انه رـجل مـيت يـتحدث

عندما الموت تموتون انتـم جـميعـا أـيـضاً - انـها حـقـيقـةـ ، سـتـحـتفـون لـحـظـةـ اـخـتـفـيـ ، جـزـاءـ عـادـلـ ، لمـ اـحـبـكـ اـبـداـ ، وـخـاصـةـ ، اـنـتـ ياـ اـبـسـ ، سـتـةـ اـسـابـيعـ وـاـنـاـ اـحـاـوـلـ سـمـكـمـ ،

لاتـقـوـاـ اـبـدـاـ بـطـاهـ :

بوينر : لـاـتـنـظـرـ اليـهـ يـاسـكـينـرـ ، آـهـ ، سـكـينـرـ ، انـهاـ تـؤـلمـ ، يـامـسيـحـ سـكـينـرـ ... !

بوينر : لماـذاـ نـقـولـ : انـ اللهـ الـىـ جـانـبـنـاـ ؟ـ سـبـيلـمانـ !

سبـيلـمانـ : لـاـنـ -

بوينر : سـبـيلـمانـ !

سبـيلـمانـ : لـاـنـ العـدـوـ - منـحـطـ - وـيـعـدـ الاـوـثـانـ الزـائـفةـ -

بوينر : سـبـونـجـ !ـ لـاـذاـ نـقـولـ :ـ انـ اللهـ الـىـ جـانـبـنـاـ ؟ـ

سبـونـجـ : لـاـنـ ذـلـكـ مـذـكـورـ فيـ مـارـكـ ١٧ـ -

□ الشفقة في التاريخ □

مرغاترويد : آوه ، جيد جدا ، سبونج ، أيها البفيض ، سبونج ،
أيها القاتل ، سبونج ،
ادعو آبس !

بوينر : من بدأ هذه الحرب ، هل نحن بدانها ؟

الجنود : لم نكن نحن !

بوينر : من بدأها اذا ؟

الجنود : هم !

مرغاترويد : من قتل الطاهي ؟

بوينر : لماذا فعلوا ذلك ؟

سكينر : لان -

بوينر : ليس انت ياسكينر ، آبس !

مرغاترويد : نعم ، آبس ، لماذا فعلت ذلك ، كنت تعبث ببنديتك ،
يا آبس ،

وانطلقت . يا آبس ، هذا غرض الزناد ، آبس ، أيها اللواطي الاحمق -

آبس : بسبب طفيانهم ، لأنهم يأخذون بالقوة مالا يمكنهم أخذه
بالمواافة -

مرغاترويد : لأنهم أطلقوا بنادقهم !

آبس : أسلكتوه ، هيا !

مرغاترويد : الرعونة جريمة ، يقول سيد الطباخين ! (يجلس على
مقاليه) .

بوينر : ما الذي نقاتل من أجله ؟

الجنود : شرفنا ! حقوقنا !

□ الشفقة في التاريـخ □

مرغاترويد : أريد الاحتجاج ! هل أي منكم على اتصال مع الله ؟
ذلك الرجل !

(يشير الى « القس » ، بينما ينزل الجنود النقالة على الارض) .
نعم ، انت !

كنت واقفاً ومعي المفرفة أحضر الحساء . صندوق الملح في يدي
اليسرى والمفرفة اليمنى - وتأتي هذه الطلقة عبر القماش، عبر الخيمة،
دون إنذار ، **ما التفسير بأنك تعرف الله** ، من المنطق أن ترتد الطلقات
عن الطباخين ! هل الشمس تغرب أم أنا الذي أغرب ؟

كروب : في المعركة ، تذهب الطلقات في كل الاتجاهات -

مرغاترويد : الى خيام الطباخين ؟ اليوم آبس -

كروب : لماذا يتوجب عليك ان تلوم آبس ؟

مرغاترويد : على ان اليوم شخصاً ما ، اليأس كذلك ؟

كروب : ليس هكذا ، ليس هكذا -

مرغاترويد : حسنا ، انها المفرفة اذا ! اليوم المفرفة ، لو كانت
أخفض بنصف إنش أكثر من الطلقة وكانت الطلقة قد أصابت المفرفة ،
نصف إنش ، آبس ، ماذا عن ذلك ؟ كان باستطاعتي تعليقها على الرف ،
انظر الى ذلك ، وباستطاعتي ان أقول لاولادي ، نصف إنش أخفض ولم
يكن بامكانكم رؤيتها ، لم أحب المفرفة أبداً ، الشمس تغرب ، لا تقل
الاكاذيب ! (يسير « الجنود » على غير هدى) .

كروب : استريح الان ، عندك الم في سبيل قضية مثلـي - للمسـبع
والحرية -

مرغاترويد : قـد أكون طاهـيا ولكن لـست بـطـمـاعـ ، لا أـريـدـ كلـ هـذـاـ
الـآـلـمـ لـنـفـيـ ، خـذـ قـسـطاـ -

الشفقة في المدارس

(ينهض « كروب » ليذهب ، فيمسك « مرغاترويد » بذراعه بقوّة)
أين العدالة في هذا ، يارفيق ؟

كروب : العدالة ؟

مرغاترويد : لا كلام من فضلك الآن ، ليس في هذه الدقيقة من كل
الدقائق ، أنا رجل ميت ولديك أصعب مرتفعة نحو الله ، ولهذا قل لنا وإلا
سوف أبقيك في قبضة الرجل الميت

كروب : لدينا ، كل واحد منا ، وقت لقدومنا وقت لذهابنا —

مرغاترويد : ليس كفاية بشكل جيد !

كروب : ارادته غير معروفة —

مرغاترويد : ليس كفاية بشكل جيد وفيق ! أين هم ذاهبون ؟ رأيت
كفاية عند ما كنت ولك لحم الخنزير ! ساقص لك حكاية ، كان هناك طاها ،
وكان له سبعة أطفال — تصحيح ! سبعة أيتام !

كروب : (ناهضا) . تجعلها صعبة على نفسك .

مرغاترويد : تقصد ، صعبة عليك ! وانضم الى الجيش كي يطهى
فطور الجنود ويسرق قليلا من مخصصاتهم — هذه ممارسة مقبولة —
(ينصرف « كروب ») .

لاتذهب ، أنت أموت بسرعة كافية ، اعتذراتي الصادقة ،
مرغاترويد ، تنشق بصمت ، سوف تحط من معنويات الجنود .
أنظر أنك ذاهب الى البيت وأنا لست بذاهب ، أليس هذه فضيحة نكراء ؟
(يسقط على النقالة) .

المشهد الثاني

(يجلب متمن ساندويشة الى بناء) .

بوول : جندي يموت !

غوكروجر : يسقط المطر . بعض الكلاب . تسرق المرضات .
هل اتابع ؟

اين المخلل ؟

بوول : لا يوجد مخلل ، السمان متعاقد والخباز معتقل .

غوكروجر : يا للشفقة . اشتاهيت بعض المخلل .

بوول : لقد كددسوا بنادقهم على المحراب -

غوكروجر : تسمى هذه ساندويشة ؟ انها مساحة .

بوول : آسف ، معلم ، هناك حرب قائمة -

غوكروجر : (مهددا) آسف فالحرب قائمة ؟ آسف الحرب قائمة ؟
تأتي هكذا وانا آسف فسوف اضرب مؤخرتك -

بوول : كنت فقط -

غوكروجر : تأتي مثل الخضر جبين والعاهرات وانا آسف سوف
اطرك ، انا آسف انت صانع وعليك ان تجد المخلل عندما اريد ذلك !

بوول : لا يوجد اي مخلل . السمان متعاقد ونصف ساعة الخباز
الاخيرة ؟

لا يوجد مخازن ، فقط جنود .

غوكروجر : حسنا ، لن أصنع النصب التذكاري للتجار بعد هذا .
دعهم يصنعون لوحاتهم وشاهداتهم لأنهم هربوا الخردل . اكره السمانين

واكره بناتهم . افضل نحت روث الكلب من المرمر عوضا عن تملق لص الخردل . تذكر ، ان هذا مزاج سوف اتغلب عليه ، اذا اتي السلام وحصلت على عشرین جنیها ساصبیع نعم وسیدا . انا کذاب محترف قبل كل شيء ، الحقيقة الوحيدة في النصب التذکاري هي الاسم ، وحتى هذا عبث كرامة . جيم جاميس ، دیکس ویلیمز ، دوتس دوروتی . وعندما يأتي دوری نضع هنا يرقد غوکروجر، ابن حرام ومتملق ، ثم ارم بالقرميد عليه ، أتسمعني ؟

بوول : نعم ، معلم .

غوکروجر : هنا - (يدفع ببقایا الساندویشة على « بول » ، ينهض ليعمل) . واذا اوقفك الجنود اضحك ، واذا قيدوك اشكرهم . انظر ، اعلمك كل شيء ... (يحمل « بول » حقيبة الادوات ، اصوات « مرغاترويد » يغنى بهذیان) .

المشهد الثالث

مرغاترويد : لست ميتا ، اني ادعی فقط ، لست في حالة الـ، هذه نكتة ، لا يفترض الله ابدا ، فقط يعترض ، انه لواطي بالنسبة للأشخاص المفسين ! .

کروب : لأنه يسب الله ، يعاقبه المسيح . وبقدر ما يعاقب بقدر ما يسب .

لم اعلم ابدا برجل يموت بهكذا سوء ، هذا يجعل العار على الفوج .

فاکتور : بالکاد يمكنك الحصول على صباح الخير منه مرة :

مرغاترويد : كان المسيح على الصليب ، تعلم ذلك ، كان المسيح على الصليب ، يقول المسيح ، ليس باستطاعتي ان اتحمل اکثر من هذا، ثمانی ساعات وانا أموت ، سوف اكون شاکرا اذا طعنی واحد منكم

□ الشفقة في التسلیخ □

برمح - انه ألم مریع ، كما ترون ، انه يحوله ضد الله ، وهكذا الى هذا الجندي المسمى آبس ، نعم آبس كان اسمه ، آبسوس آبسوس ، انها حقيقة ! لاتجادلوني فانا اقرأ في مرغاترود ١٨ السور من ٦٦ - ١ !

کروب : (ماشيا) هذا مكان مليء بالاثم . هل تشعرون به ؟

فاکتور : اي اثم ؟

کروب : عبادة الاصنام . السخرية من الله . انظروا حولكم انه ليس بمكان عبادة انه كعكة عرس اضرة الرجال الاموات اعلى من المحراب . الغرور يستنفذه ، الآبهة تجعل جروحه تنزف . ماذا تقول ؟

فاکتور : ذهب المسيح الى المعبد واطاح بطاولات صرافة النقود . ورنت القطع النقدية على الدرجات ...

کروب : حطمه اذا . ادع الجنود .

فاکتور : جنوا اليوم ، يقتلون المقتولين مرات ومرات ...

کروب : وكلوا ممتلئين بغضب الله .

فاکتور : في وقت الفداء الجيفة الوحيدة التي رأوها كانت لجدهم ومع وقت العصر يكونون قد مشوا عبر اكر من الادمة .

کروب : ماذا تقول ؟

فاکتور : بالكاد يستطيع الرقباء كبح أنفسهم . جعلوهم يتدرّبون ويصرخون بأسمائهم .

کروب : ألم يكن « سامسون » غاضبا ، وغضبه صاف ؟

فاکتور : نعم ، لكن أعطيتهم عشائدهم .

کروب : العشاء ؟

فاکتور : وبعد العشاء ، النقاش . (يبدو « کروب » خائبا) لافتظ ياسيد کروب ، سوف تأخذ المطرقات للوحات ، وترسل دؤوس الزوايا تتطاير عبر الزجاج ...

□ الشقة في التاريخ □

غوكروجر : (باستمتاع مفرط) معركة جيدة ياسادة ؟ افهم ان الخسائر كانت مرتفعة على نحو ملائم ؟ ان نار المدفع ، اعتقد ، هو اكثر تدميرا مما يفترض الصانعون ؟

كروب : من هذا ؟

غوكروجر : استمعنا من البرج ، وقلت لبوبول ، آمل ان هذه لن تكون مناوشة اخرى ، فقط ندوب وكشوط ، ثم سمعنا المدفعية وعلمت ان ذلك كان التاريخ قادما فوق الهضبة ، اسم غوكروجر ، بامكانى ان انتاج اي نموذج لضريح ، بالرمل الاخضر او الفرانيت ، الفرانيت اغلى لانه يتوجب نقله .

فاكتور : ما انت ؟

غوكروجر : الحرب دائرة وكل شخص مجنون ، ولهذا سوف اقدم لك غرضا ، اسم ورقم ، ثلاثة شيلينغ ، اختيار السور الانجليزية ، نصف دولار ، سيفان مقاطعان ست بنسات - السيفان المقاطعان رخيصان لانى اخيرا حولت صنع السيفين المقاطعين الى صانعي - فحروفه ترك كل شيء بحاجة لاشتهائه ، ولاتينيته ! ولكن لن تحتاج لللاتينية ، بامكانى ان ارى من وجوهكم هيك ، هايك ، هوك هو مختى عند جنود كرومobil ، فهو افضل للتجار والدوقيات اللواتي يمتن في المخاض .

فاكتور : ندفن الموتى في الحقل .

غوكروجر : ماذا عن المسلة ؟

كروب : الله يعلم بتضحيتهم .

غوكروجر : نعم ، لكن الرجل يمكن ان ينسى بسهولة ، ماذا تقول عن عمود بارتفاع عشرين قدم وقبعات كورينشيه ، او عن جندي متحن برداء فضفاض ويدرع بازدراء ، وتدل في الاعمدة - بول ، احسب ذلك .
ام اجرة بسيطة او اساس الفنان ؟

□ الشفقة في التاريخ □

بورو : خمسين شيلينغ -

غوكرودر : خمسين شيلينغ ، زائد الجبن والمخلل . . . (يحملقان به ببرودة) لا يمكنني ان اقتبس الجبن والمخلل ، في ظروف الحرب.

فاكتور : ما انت ، حرفياً ام مستقل ؟

غوكرودر : ماذا عن الملائكة فوق آكل اللحوم ؟ لا أحد يمسك بأجنحة الملائكة مثلـي . ربما تمكنت من اعداد الشيء الحقيقي فانا كامل تماماً . اسأل بول من النحات الافضل للملائكة في جنوب لينكولن .

بورو : انت هو .

غوكرودر : انا هو ، يقول هكذا ، هناك بيرت كاثيتري بريستوك ، لكنه مصاب بالتهاب المفاصل ، وينتح التمايل البشع على الطوق الحجري في كل الاحوال . لن أعمل في الخارج مالم تدفع الضعف والضعف ونصف فوق ثلاثة طوابق .

كروب : لن توجد نصب تذكارية . النصب ستنتهي .

غوكرودر : يامسيح ، ماذا اذا ؟ لقد دربت بول على البطالة ! اسرع يا ولد ، وسجل نفسك عن طابع . ماذا ، يوجد ، ياسادة ؟ تتصحون بالانجيل ؟ أم بصناعة البنادق ؟ وعدته بتجارة ، وأقسمت ذلك لامه . اذهب وانتح أجهزة البندقية للرجال اليساريـين العميان .

كروب : هل تجد شيئاً لتهزا به في الجيش ؟

غوكرودر : كلا ، يجب أن يحصل القتل والا أخسر نصف تعهداتي (يقول الى ضريح قريب) . هنا يوجد كابتن بحرى قتل في جزيرة . فعلت ذلك عشرين عاماً خلت - لم أكن جيداً جداً في صناعة الجمامجم ، وهذا لا يعني ان هناك طلباً الآن على الجمامجم . اشتءاء الاموات أصبح غير دارج ، جميعهم يريدون غنائم وتذكرة .

□ الشفقة في التاريخ □

كروب : هذا جيش الله ، ونفس كل جميع ذنوبنا ...

غو كروجر : أمين

كروب : ندم كل الزخرفة الوثنية -

غو كروجر : حسنا ، إنها فقط انتاج بالجملة ، نصفها -

كروب : اهدم معابد الفرور التي تقف بين الإنسان وربه ، واطحن تمثال الزهر ، واكسر كسوة الإلهة والتوهج الواقع ! تعلم قوادا لجنة الرجل الميت مثلما يخيط الخياط المذهب لعاهرات البلاط الصعبة الأرضاء وضب مطر قاتل مزارع البطاطا (يذهب . . . توقف) .

فاكتور : بعض الأحيان يأتي التاريخ إلى غرفة استقبال الرجل الهدائة ؛ ويصبح مجنونا في أدواته الصينية ... لم تكن جندية أبدا ؟

غو كروجر : لقد تجنبت أهانة قتل أولاد أمهات لم ألتقط بهم أبدا .
ولم أجعل بنطالي متتسحا . ولا أركض تبعا لأوامر رجال آخرين ، ولم أرد الصراخ على الأولاد المبشرین . أعترف أنني بهذا غير سوي . اعتقاداً أني ولدت بقدمي أولا ، أو أنه تم الحمل بي في عيد الميلاد ..

فاكتور : هذه حرب فقط ، يعترف كل شخص بها .

غو كروجر : هذا يجعل الموت متعة !

فاكتور : إنك عجوز مزدر ...

غو كروجر : لا تتملقني ، لا يمكنني اقراضك بنسا .

فاكتور : يجب كسر الأشياء . يقول الله . أقول للإنسان . تعتقد أنك تنتح ، لكنك تنتح العبودية عندما تعطي الكرامة للأسيد .

غو كروجر : قل له عندما يريد أن يكسر عملي ، لدى مطرقة ثقيلة ..
(توقف . ينظر « فاكتور » إليه بفضول) .

فاكتور : لماذا ؟

□ الشفقة في التاريخ □

غوكرودر : عندما أموت سوف يطوف تابوتي . لاشيء يستريح في سلام ! أو غير ذلك ، أليس كذلك ؟ تمضي ثلاث سنوات على لوحة ضريح ويكسرها عشرون ولدا ، تتبعثر على الأرض ، وتنتهي بالحديقة .

ويأتي قرن جديد فيه مهتم بالآثار ، بمحبة بفرشاة ومسطرة ، ثم يحطّمها مدفوع ثانية . حسنا ، فقط المجنون يصرخ على الفوضى ، أنها حالة .

لا اتنبأ بشيء ، ولا أتوقع شيئا ، لأنني أفعل جناح ملائكة على نحو شبيه تمام وهذا لا يعطيه حقوقا ، أكثر مما تتوقع امرأة فاتنة الريح إلى الأبد ، أذ تنحدر إلى رماد وتتجعد ، هل أحط من معنوياتك ؟

فاكتور : نعم .

غوكرودر : تتمتع بالساندويشة . أنا أتمتع . (يذهب «غوكرودر» يسمع صوت «مرغاترويد» يصرخ) .

فاكتور : كل هذه كسوة عليك أيها الكذاب .

المشهد الرابع

(«مرغاترويد» قبلة عمود) .

مرغاترويد : لا ، لا ، لا ، لا - لا لا ! حسنا ، اتركوا رجلا ميتا وحيدا ، هذا من لطفكم ، أقدر ذلك ، أنتم تفعلون ذلك لي ، بالطبع إنكم تفعلون ، تعتقدون أن منظر كل ما هو صحي وحيوي سوف يحزنني فقط . لا أعتقد أن ذلك مراعاة أبدا - (يرى شخصا ما) ما هذا ! رأيت الموت يزحف حول العمود ! عد يا ابن الحرام - لا ، لا ، لا ، لا ، لا - لا لا !

آوه ، انه آبس ، يامل السماح ! اسامحك ؟ سوف ابصق آخر بقية من زبدي عليك وسوف تسمم حياتك !

آبس (وراء العمود) . لم أطلق النار عليك !

□ الشفقة في التاريخ □

مرغاترويد : (بغموض) سوف يحصلون عليك ، يا آبس ، أرى ذلك
يعيني الرجل الميت ، الرجل الميت يرى المستقبل في لمحته الأخيرة ، أرى
أنك أصبحت بطلقة .

آبس : سكري فهمك ، هيا !

مرغاترويد : أتهم الجيش بالفشل في تعلم الجنود كيفية الموت !
يعلمونك كيف تقتل وماذا عن الموت ، سوف أثير ذلك مع عضوي البرلماني !

أنظمة الموت بشرف !

آبس : انظر ، لم افعلها أبدا ، تعلم أنني لم أفعلها أبدا -

مرغاترويد : أنت اطلقت النار علي ، أيها الكذاب الجائع ، ألم يكن
لحم الخنزير مملحا كفاية ؟

آبس : (إلى «بوينر» الذي يدخل) لماذا يستمر بالقول إني القاتل ؟

بوينر : انه مهتاج .

مرغاترويد (ساحرا) : انه مهتاج ... انه مهتاج ... قل شيئاً
معقولاً ويدعونك مهتاجاً . هذا حديث العريف المناسب ، أمي ، اشعلني
شمعة ، يوجد خربشة في الفرفة ...

بوينر : أترى ماذا أقصد -

مرغاترويد : إني أضايقك !

بوينر : انظر ، جون -

مرغاترويد : لا تدعوني جون ، أنا لست بجون ، سمني جثة -

جوينر : جون -

مرغاترويد : جثة هو الاسم ! (يتجه «بوينر» للمغادرة ، بحق)
تريدنني أن أسألك ، كم هو جميل اذا سامحتك الجثة ، كل شيء هادئ
كل شيء لطيف ، استلق في حفرتك ودعنا وسبيلنا ، لا أسألك ، ليس
هذه الجثة ، ولا كرومobil ولا مجلس العموم ولا أحداً منهم ! عليك دمي !

□ الشفقة في التاريخ □

فاكتور : كن هادئا ، وأوجد قليلا من الكرامة .

مرغاترويد : قليلا من الكرامة ؟ قليلا من الكرامة ؟ هل لقيت قليلا من الكرامة ؟ رأيت واحدة من ذيقتها لكنها اختفت في الشق .
أوجد قليلا من الكرامة . أنت أيها الوغد الهمجي .

فاكتور : اذا كن هادئا فقط .

مرغاترويد : هل هذا أمر ؟ تعال ثانية ؟ انظر ، لا يمكنك السيطرة على لأنه لا يمكنك معاقبتي ! ماذا ستفعل ؟ تحرمني من الاجازة ؟ لقد فقدت إجازتي للأبد !

بالحقيقة ، وقاحة الضابط ، اعطاء الرجال الموتى اوامر ، إنها عادة مريرة ، اسمع انهم يأتون زوجاتهم بالاعداد ، أخلع درعك وتبدو مضحكا . ذات مرة كان هناك كابتن ، عندما خلعوا نجومه ، سقطت جاكيته على الأرض - لم يكن اي شيء بداخلها ، فقط جاكيت صارخة ، تناولوا فطوركم ، أنا أطبح للمسيح الآن .

فاكتور : هذا فوج من الرجال الشرفاء والخائفين من الله -

مرغاترويد : آوه ، لا ت يريد أن تكون خائفا من الله ، اعلم ، أنا في منتصف الطريق الى قلبه ، افضل ان اكون مع ثديي زوجتي العجوزين اي يوم ، فلن أراهما ثانية ، آوه ، يا جهنم الحمراء ، لن المسها ابدا - آوه ، يايسوع لن اراها ابدا ، ابدا ...

انا وحيدا جدا هنا ...

فاكتور (بجانبه) : هل كنت ضابطا جيدا معك ؟

مرغاترويد : كنت ولم تكن ...

فاكتور : متى لم اكن ؟

مرغاترويد : عندما كنت ضابطا . عندما كنت رجلا كنت جيدا ، ثوان ، قليلة قبل النوم .

□ الشقة في التاريـخ □

في وقت الكاكاو رأيت شيئاً إنسانياً ، يرفرف على حواف عينيك...
ما هذا المكان ؟ هل هو الجنة ؟ وفروا علينا حياة الآخرة اذا أتيتم
يا جماعة .

فاكتور : نبني بلدنا جديداً ...

مرغاترويد : لن أراه ...

فاكتور : سوف يراه أطفالك ...

سرغاترويد (بالم) : نعم ...

فاكتور : حرية جديدة ، حلوة جداً . من عملنا ومن الملك ...

مرغاترويد : لا تحك لرجل ميت عن المستقبل . اليس لديك لباقة ؟
(ينهض « فاكتور » ببطء على قدميه) ليفلق أحدكم النافذة ...
(يغمض عينيه ويتنفس بصعوبة) .

فاكتور : ابعدوه الى السرداد . لا يمكننا ابقاءه هنا ، يقلق الجنود .

خذوه الى الاسفل . (ينحني « بوينر » و « آبس » ليرفعا النقالة) .

المشهد الخامس

(جزء من الكاتدرائية . « كروب » في مكالمة) .

كروب : عندما تنظر حولك ، ماذا ترى ؟ (توقف ، ينظران الى بعضهما البعض) ترى ماذا ؟

سبيلمان : الفرور .

كروب : جيد . كيف يتم التعبير عنه ؟

سبيلمان : بالاصنام .

كروب : نعم . وهل يحب المسيح ذلك ؟

سبيلمان : كلا . سوف يصبح غاضباً .

□ الشفقة في التاريخ □

سكيتر : سيصبح مخبولا . وسيثور هنا .

كروب : سوف يقول ، بادعائكم تكريمي ، تكرمون انفسكم ، انتم ايها المراوؤن .

سبيلمان : وهكذا سوف يملأ قلوبنا بالغضب ، ويمكننا ان نضرب بقوة ، وسوف يقول الله ، انظروا ، جنودي يهدمون المعابد ، رجال طيبون .

كروب : كرموا جنودي ، الذين ينقذونني من الاثم .

سكيتر : يطهرون بيته -

سبيلمان : فليسقط الفرور والجشع .

كروب : جيد : لأننا نقاتل في حرب المسيح وننفذ تعاليمه !

سبونج : توقفوا . (ينظرون اليه) آسف ، توقفوا . (توقف) لانه يقول ، اقذف بصرافة النقود خارج المعبد . يقلب الطاولات ؛ تمام ؟

(ينظر « كروب » اليه) اعني ... ماذا يعني ، اعني ؟

كروب : يأتي المسيح الى -

سبونج : او قفوه - آسف - او قفوه -

سكيتر : اخرجها ياميك -

سبونج : أقصد ، اشعر اني ارغب في تحطيم البيوت ...

كروب : ان الله هو الذي يغضب في بيته -

سبونج : كلا . انه انا . (توقف) .

سكيتر : استمر .

سبونج : انا الذي اغتاظ ...

كروب : لسنا في حرب مع الملكية . فقط مع الوثنية .

سبونج : تلك هي الوثنية . أليس كذلك ؟ عندما وصلنا البيت الكبير في هاربوري ، كنا تواقين للقتال ، وكسرنا الشبابيك ، ودخلنا إلى الغرف ، وصعدت على الدرج ، الدرج الذي كان أعرض من درج بيت أمي ، وفي أعلى الدرج كانت هذه الغرفة الكبيرة ، وبدت الغرفة الكبيرة أكبر من حقل ، وكانت ممتلئة بأشياء ، مثل الصور ، وهذا الإثاث ، وكان كل شيء هناك ، كما لو أنها كنيسة ، وأردت تكسرها ، وكسرتها لأنها كانت وثنية . رفوفيات مرصعة ، مكسرة ، وصور مزهرة لرجال غرباء الأطوار بارتفاع خمسة عشرة قدما ، مشقوقة تحت حذائي ... واحببت ذلك ... كنت مليئاً بالله ... كنت كذلك بالتأكيد ... (توقف . ينظر « كروب » إليه بقصد) .

كروب : مخرب . وليس جندي المسيح .

سبونج : شيئاً ما كان بها ... في كل تلك المواد

كروب : الملكية أساس كل نظام .

سبونج : ما كان هناك شيء في تلك المواد .

كروب : جنود الله لا يتلفون -

سبونج : مواد معبدة وثمينة وبهيجية -

كروب : نقاتل من أجل حقوق الملكية ضد الملوك غير القابلين للمحاكمة -

سبونج : إخرس ، هيا ! (توقف ، صدمة) .

بوينر : لا ترفع صوتك على السيد كروب قس الفوج ، سبونج .

لا ترفع صوتك فوق التحدث مع القس الملحق بالجيش والمربي . (توقف) شكرًا ، يا سبونج .

المشهد السادس

(جزء من الكاتدرائية . يعمل « غوكروجر » على نصب تذكاري لشخص متكم) .

غوكروجر (أخيرا) . لست تراقبني .
بوول : كنت أراقبك .

غوكروجر : كلا ، كنت تنظر إلى ، لكن لا تراقبني .
بوول (منصرفا) : ما المسألة ، على أيه حال ؟

غوكروجر (متوقفا) : ما المسألة ؟ رفضت عشرين ولدا كانوا سيلصقون أعينهم على شفرة المنحت كي يتعلموا أشياء أنت غير مبال بها تماما .

بوول : كان ذلك حينئذ .

غوكروجر : راقبني والا ضربتك .

بوول : سوف يحطمونها على أيه حال .

غوكروجر : من المحتمل أنهم سوف يفعلون ذلك ، لكنك تمتلك كل نحت العالم مخزننا فيرؤوس أصابعك اذا راقت . واذا لم يهشموا أصابعك باماكانك ان تصنعوا ثانية . مثلما يمكن اعادة كل الكتب واعادة طلاء كل الصور ، بشكل افضل ، مالم يقتلوا كل الفنانين ، وهذا لا يمكن فعله لأن فنانين يولدون في كل دقيقة ، لسوء الحظ . اقول لسوء الحظ انه يوجد الكثير من الموهبة واصبحت رخيصة . سوف احبس كل النحاتين لو تمكنت ، لا ارى أي طريقة اخرى في الحصول على راتب مقبول .

بوول : اقول ، وضب واهرب .

غوكروجر : الى اين ؟

بوول : توجد كاتدرائيات اخرى .

□ الشقة في التاربخ □

غوكروجر : تهرب وسوف امزق عقدك . على اية حال سوف يحبس كل النحاتين في مكان واحد . مثل الفن المعتوه بعضون بعضهم بعضا . سيقول الكاهن انه يأسف لتوجب انخفاض في الاجور . وهكذا سوف تحصل على خمسين نحاتا جائعا بدلا من واحد شبعان . سيمضي هذا ، وسوف تحصل على دخل اذا كنت صابرا .

بوول : انها تجارة ميتة ، ياما يكل .

غوكروجر : ناولني المنحت .

بوول : سمعت الكاهن انه سيوجد إله جديد الان ، رسمي « المشعوذون والزعماء الاموات سوف يذهبون مباشرة تحت الارض . لاحجر بوربيك . لامرمر . ولا السيدة ، غوكروجر . وليس حروفك رائعة جدا ايضا .

غوكروجر : آوه ، استمع اليه ! قبل ان تصل القوات هنا كنت كلك اطراءات حول عقر بيتي .

بوول : نعم ، حسنا .

غوكروجر : لو فعل الفرسان افضل قليلا على الهضبة ، لاقيت فمك الصغير مقلقا .

بوول : كل شيء يتهاوى !

غوكروجر : لانا نعمل بالحجر نعتقد أن كل الاشياء تدوم كالغرانيت مثل الملكية ، مثل السلام ، مثل الزيجات ، لكن كلا . ضربة بارعة من المطرقة ويمتلئ الهواء بالشظايا . بامكانني ان اخطو تحت قرميدة ساقطة . وعندما أصل البيت اجد زوجتي العجوز مع عريف .

بوول : هذا غير محتمل .

غوكروجر : يقول ، غير محتمل ، لاتعلم شيئا . الان راقب ، ادير المنحت على قفاه لاحك حافة الزاوية . (يعملان بتركيز ، ويريان امراة تدخل) .

□ الشقة في التاريخ □

فينابلز : هذه جهنم . هذا هراء . والله الى جانبنا ، قال الكاهن يوم الاحد . بماذا يفهمك هو في اللعب ؟ ارفض الهروب . لن اقع في عربة مليئة بالسجاد وأبول في الادغال . انظر جنودهم الكوكتبيين في وجوههم ويعرفونني كسيدة . عيناي تقولان اقتلعوني اذا تجرأتم فقد حكمت هذا المكان لخمسة قرون . كيف هو ضريح زوجي ؟

غوكروج : المخصصات القليلة لا تساعد . ولست سعيداً ابداً على السلم ...

فينابلز : اني قلقة هذه ليست النزرة الاخيرة . ماذا يفعلون في روما؟

غوكروجر : لم اتمكن من الذهاب الى روما مؤخراً ...

فينابلز : لاتكن تهكميا ، رأيت كتب النماذج ، بالتأكيد ؟

غوكروجر : زادت الحرب كل شيء ...

فينابلز : (متلمسة الاجزاء المنتهية) . لقد امتلك زوجي ذوقاً موسوساً .

غوكروجر . هكذا اعتقاد . ظنت ان الاجواخ المتساقطة فوق اللوح الامليس شيء سوف يقدرها ، والثريات هي آخر ما اظن انه يعرف بالطبيعة .

فينابلز : انت بيرنبي ، اليك كذلك ؟ ... (تشير باصبعها الى يد منحوته) .

غوكروجر : كلا ، لست بيرنبي .

فينابلز : انت غوكروجر ...

غوكروجر : أنا غوكروجر ، وليس باستطاعتي الادعاء غير ذلك ...

فينابلز : احب المرمر ، بارداً كالموت ...

غوكروجر : لا يمكنك الحصول على المرمر الان -

فينابلز : إنه لمفيظ الا تحصل على ماتريد !

□ الشقة في التاريخ □

غوكر وجر : نعم ، يجب أن يكون كذلك ، لكن حجر بوربيك حجر
جيد ، دافئ لسوء الحظ ... دافئ كالحياة ...
فينابلز : جيد من ؟

غوكر وجر : لي ، بالطبع ، تقطع بدقة ...

فينابلز : كان هنا ايطالي منذ ستة أشهر ، لكنه هرب . لا يمكنك
لومه ، يظن البيوريتانيون أن كل الايطاليين باباوات ... دمرت الحرب
الفن الانكليزي . انظر الى فان دايك .

غوكر وجر : فان من ؟

فينابلز : هل تظاهر بالذكاء ؟

غوكر وجر : أنا جاهل تماما بالمعلميين العظام ، ومتخلف جدا بخصوص
الاساليب : أنا آسف جدا أن يفرض على زوجك ، نظرا لقلة الايطاليين ،
أن يتذلل نصبه التذكاري من قبلـي .

فينابلز : الآن ، أنت سخيف -

غوكر وجر : نحات انكليزي دون اصالة او -

فينابلز : قلت أنك سخيف .

غوكر وجر : سيادتك تظنني غرورا . ليس لدى غرور . اذا
لم تستطع أكلها اطرحها جانبا ، هذا شعاري . هذا الشيء نفسه ، أنا
آسف ذهب الفلمنكيون ، كنت احصل على مغزى الرموز .

فينابلز : سيكون هذا أكبر نصب تذكاري في هولتشيسستر .

غوكر وجر : السيد هيبرى كان أكبر تاجر ، وهكذا ، هذا منطقى .

فينابلز : ثمانية عشر قدما من الارض حتى الفطاء ، وأربعون بيتا
من الثناء .

□ الشقة في التاريخ □

تخيل الكشف عن الستار ! لكن ذلك ملفى الان . كل شيء ملفى لفترة ، الدعاية ملفاة ، الكرامة ملفاة ، لكن على لااقل لا يمكنهم ان يدقوا الفضة - الفضة محزومة وارسلت الى انتويرب .

غوكرودر : انتويرب آمنة هذا الاسبوع .

فينابلز : اواني السيدة ديكبيز الصينية فقدت في حطام سفينة .

غوكرودر : الطقس متمرد - وما يزال ، انه يمتع السمك ...

فينابلز : اعتقد انه يسليك .

غوكرودر : ماذا ؟

فينابلز : أن ترى النظام مختلا . قصر الله كومة روث . الملكات مليئة بالاعشاب . محاصيل غير مجنبية . الى آخره . اعتقد انها تفعل هكذا .

غوكرودر : تمطر بقدر ما تشمس . التقى بالكثيرين الذين يشتمون المطر ، لكن في الواقع ، تنفس ضائع (توقف . تتفحص يدا منحوته) .

فينابلز : هذه متقدة ... كم استغرقت من الساعات؟

غوكرودر : كم من الساعات ؟

فينابلز : نعم . سوف يسألني أحد ما وأريد أن أقول أمضي - ذلك العدد من الساعات -

غوكرودر : ذرينة ...

فينابلز (متوقفة) : جيد ... (تميل لتفادر) .

غوكرودر : ياسيدة - (تتوقف) لم تدفعي لي بعد . (تبقى وظهرها نحوه) الولد لديه أم مشلولة في الفراش ، واذا لم أحصل على شيء ، فسوف يحصل على القليل . استخدم الحجة العاطفية .. كبداية ..

فينابلز : الحرب دائرة .

غوكرودر : كل شخص يقول ذلك .

□ الشقة في التاريخ □

فينابلز : حسنا ، أليست كذلك ؟ صندوق نقود ذهب الى كالى .

غوكروجر : آوه ، هذه هي طريقة صناديق النقود . ينسلون .
الكافش شيء حساس .

مع هذا ، يجب أن أحصل على سلفة . تحدثنا عن ذلك .

فينابلز : آوه ، هل فعلنا ؟

غوكروجر : نعم ، (توقف . تستدير اخيرا) .

فينابلز : أعتقدت أنك فنان .

غوكروجر : آه ...

فينابلز : فناناً أسمى في الشعور ، فوق كل الاعتبارات القرصية .
أشمخ -

غوكروجر : نحيل ؟

فينابلز : يحرّني أن العقل أو العين التي يمكنها أن تصنع ذلك -
(تشير إلى اليد المنحوتة) . المجال نفسه لكسب الربح المالي المنتظم
والفضيل والواسع .

بالواقع ، إنني مصابة بخيبة أمل ، لكن تتعلم شيئاً عن الطبيعة
الإنسانية كل يوم ، أليس كذلك ؟ ماتزال جيدة لكنك أفسدتها بالنسبة
لـي ، ماذا تريد ؟

غوكروجر : خمسة شيلنات شأنة . (توقف . تنظر اليه . ثم تضع
يدها بجيبها ، وتخرج بعض القطع النقدية ، وتعطيه إياهم) اصفح عن
وصمتي ، لكن هل بإمكانك جعلها فضة ؟ إن نحاس ما قبل الحرب أصبح
تماماً غير ساري المفعول .

فينابلز : قلت ، خمسة شيلنات .

غوكروجر : قلت ذلك ، لكن -

فينابلز : هذه خمسة شيلنات ، متمرة من أم لا .

غوكروجر : لن يأخذها أي سمان .

□ الشقة في التاریخ □

فينابلز : قل لهم عليهم ان يأخذوها . انها خيانة ان يرفضوا عملة المملكة . بلغ القاضي عنهم . (تكتب في دفتر ملاحظات) خمسة شيلنات للنحات ، مدفوعة مع الشكر . (تفادر ، وتراقب بفظاظة من قبل بوول) .

بوول : هكذا اذا . (يقذف بالمنحت ، ويقفز عن السلم) .

غوکروجر : ماذا ؟

بوول : فليعلن هذا . اقذف هذا .

غوکروجر : سهل ...

بوول : (خالعاً بذاته) خذ أدواتك . واصنع ساندویشتوك الخاصة .
آسف ، الق بذلك جانيا .

غوکروجر : (مستمراً بالعمل) الى اين انت ذاهب ؟

بوول : خمن .

غوکروجر : اوه ، يمكنني .

بوول : اذا أخذوني .

غوکروجر : اوه ، سوف يفعلون .

بوول : هل تلومني ؟

غوکروجر : ما اللوم ؟ الكلمة ليست في قاموسي .

بوول : اعتقد باني مجنون ؟ الحرب في حكم المنتهية .

غوکروجر : الديكة تقائل في الحلبة . الكلاب بعض الدببة . يصرخ الاولاد على المضاب التي تعصف بها الرياح والطهاة يموتون في الاقبية .

بوول : انظر ، اقطع الحكمة ، هيا ؟ انصحني ، ايه ؟ (توقف . يتوقف « غوکروجر ») .

غوکروجر : كلا .

بوول : لماذا لا ؟ (ينظر بغضب على « غوکروجر ») لماذا لا ؟
(« غوکروجر » صامت . يطرح « بوول » بذاته ويمشي ببطء) .

الشهيد السادس

(صحف الكاتدرائية ، سكون وظلام . « مرغاترويد » مستلق على النقالة . عيناه مفتوحتان . توقف) .

مرغاترويد : إني ميت . (توقف) ضع الضوء على شخص ما .
 يجلس مستقيما كالسيم ، ممتئا بالرعب) انتظر دقيقة . استعمل رأسك (يستلقي ثانية) لست ميتا لأنني أمتلك جسدا . كيف أعلم ان لدى جسدا ؟ لأنه يتالم . صحيح ! (توقف) .

لقد دفنت حيا . التزم الهدوء ، التزم الهدوء ، لقد دفنت حيا —
 التزم الهدوء أيها اللواطي الفبي ! (يجلس ثانية ، يتنفس بعمق) لا يمكنني أن أدفن حيا لأنه لا يوجد هواء ، ويوجد هواء . أعلم انه يوجد هواء لأنني أتنفس — باسم المسيح أين أنا اذا ؟ (يستلقي مرة أخرى) إهدا ، إهدا ، اذا كنت حيا — لماذا لا يمكنني رؤية شيء ؟ لا يمكنني رؤية شيء ، (يضع أصابعه مقابل عينيه) . أنا أعمى ! (يجلس مستقيما ثانية) إني أعمى ! (يغلق عينيه) أنا حي وأعمى أم إني ميت وهذه جهنم ، أم أنها الظلمة وملبدة بالغيوم ، أو ربما أحلم ، هل يساعدني أحد ؟ (توقف . يفتح عينيه . صرير باب ضخم ، وصوت شيء يسحب على الأرض) آوه ، جهنم الحمراء ... انه هو ... انه الموت ..

(منقبضًا خوفا ، يمد رأسه نحو مصدر الصوت . شخص في عباءة ذات قلنسوة يسحب جسما ثقيلا إلى صحن الكاتدرائية . في الضوء الخافت ويبدو هذا الجسم أنه « فينابلز » وهي تحفي صورة ضخمة ذات إطار . يطلق « مرغاترويد » بتاؤيهه . فترأه . توقف) .

فينابلز : من أنت أيها اللعين ؟

مرغاترويد : قتيل حرب .

فينابلز : حسنا ، لا يمكنك الاستلقاء هنا .

□ الشفقة في التاريخ □

مرغاترويد : أين أنا ؟

فينابلز : هذا ليس من شأنك .

مرغاترويد : تعال ثانية ؟

فينابلز : لست ملزمة بأن أعرف نفسي لك . عرف نفسك لي .

مرغاترويد : ولدت في عام ١٦٢٠ ، وكانت أمي طباخة ، ولم أعرف والدي أبداً ، لدى ثلاثة أطفال من امرأتين، واحد في عيني المسيح، والاثنين الآخرين بدون ، هذان الاثنان يتمتعان بالصحة ، أما الواحد الذي حصل على مباركة الله فقد مات في الولادة — أين قلت هذا المكان ؟ (يرى أن الغرفة مكشوفة بالصور) .

المشهد الثامن

(« فاكتور » يزور « غوكرودر » في عمله . يراقبه لبرهة من الزمن)
فاكتور : يأتي ولو إلى . يقول ولد في حكمته ، كل شيء مقلوب رأساً على عقب الآن والمهارة الوحيدة الجديرة بالامتلاك هي مهارة البندقية .
قلت إن ذلك يجعلك مرتفقاً . جنودنا يحاربون من أجل قضية . جندي بقضية خير من ثلاثة بدونها . يقول الصبي إنه سوف يدرس . وهكذا أخذناه .

غوكرودر : (يعمل) : آتي تحت قدمي .

فاكتور : تأخذ الأمور بلطف .

إكروجر : لماذا يتوجب علي ذلك ؟ لن يحزنني جرحه الميت .

فاكتور : أنت غاضب وتحفي ذلك في شظيتك ، شظيتك ، شظيتك .

غوكرودر : إذا أصرت .

فاكتور : إنك كذلك ، رغم هذا .

□ الشفقة في التاريخ □

غوكرجر : حسنا ، يمكنه ان يستشم عشاءا .

فاكتور : كلا .

غوكرجر : كلا ، ماذا ؟

فاكتور : إنك تبتلع ، تبتلع الالم في كل تحريك للمرى ...

غوكرجر : انك تأخذ ضوئي ... (« فاكتور » يتحرك بحذر .
توقف) .

فاكتور : الحرب التي نقاتل هي حرب اخلاقية . ندعوها حرب الله
الى جانبنا .

غوكرجر : هكذا اعتقاد . يستشهدون به في الجانب الآخر أيضا .

فاكتور : وانى جانب من هو بحسب رأيك .

غوكرجر : الجانب الذي سيكتب بالطبع . (يمشي « فاكتور »
حوله وحول النصب التذكاري) .

لاتدعني أحتفظ بك . ام انك خجول وتريد أن استخدمك كمتمن
عندنا ؟ أنها سبع سنوات وعشرة للجنود السابقين .

فاكتور : لماذا الفرامة ؟

غوكرجر : يأخذون ثلاث سنوات كي ينسوا . ناولني المطرقة ذات
الرأس الطري .

(يعطيه « فاكتور » أداء) . الان ، عملت شيئا مفيدا . (وقف) .

فاكتور : لماذا تفعل ذلك ؟ اتحت هذا الشرف لأفراد الحاشية ؟
اتشيد الأبهة الرجال المزيفين ؟

غوكرجر : الرجال الشرفاء لايملون شيئا كي يدفعوا .

فاكتور : هذا كذب ، هذا . اكبر من محراب لمفل امضى حياته
يشرب في النوادي ويعبث مع العاهرات .

غوكرجر : فسد دمه وضخم قلبه ثلاث مرأت ، وخرجت قدمه من
حذائه ...

□ الشفقة في التاريخ □

فاكتور : أظهر ذلك ، اذا . *

فوكرودر : لم يكن ذلك جزءا من تعهدتي .

فاكتور : تعبيره خيري رغم انه كان بخيلا ... وينه رحيمة ، رغم أنها كانت منقبضة ... وباروكته جميلة ، رغم ان شعره كان مليئا بالقمل

غوكرودر : لا يبدو مثله بذرة ، لكنه يمتلك الحياة ...

فاكتور : فن رديء ، هذا

غوكرودر : لماذا ؟ انه يقول الحقيقة .

فاكتور : حقيقة ماذا ؟

غوكرودر : انه كان غنيا كفاية ليشتري مهاراتي ، ومغرورا كفاية ليصدق ماكتبه على شاهدته .

وكان بإمكانه شراء بيرنيني ، لكن بيرنيني لم يكن مارا هنا ، وهكذا اشتري غوكرودر بخمسة عشر جنيها .

فاكتور : أين ضميرك ؟

غوكرودر : عندما يسألني الناس اذا كان لدى ضمير اعلم انهم يريدون تقودي . إما ان يجعلوني اعطيهم ايها او يوقفون كسبها .

فاكتور (ناظرا حوله) : كل هذا الفرور ، كل هذه المرأة من حجر ، كل هذا المديح للجشع والقوة يأتي من اصابعه .. لقد نشأت ولدا لفلاح فقير وعندما مات لم يحصل على حجر شاهدة وانما على رابية حقل رطب الشوك وروث انقر لكرامته . لقد مشيت عبر ثلاث عشرة معركة اقاتل الدوقة المراوغين واتبعهم ، واجدك ، ايها الرجل البسيط تداعب الابهة السوقية لمضطهدي . تعلم ماذا يتوجب على فعله . عند رؤية الكذب ،

□ الشفقة في التاریخ □

فان الرجل العجید يبضم عليه، او يقشره مثل بصلة حتى يصبح القلب
الاصلف واضحا للعيان ... (يستمر « غوکروجر » في العمل لوقت طویل)
غوکروجر : اريد ان انهي الراس ... دعني انهي الراس ...

المشهد التاسع

(المشى . يتقدم « الجنود » ، حاملين مطرقات ثقيلة ، ويفنون).
الجنود (على لحن « الفتاة التي تركت ورائي ») اوه ، يسوع
المسيح لنا ، كلماته واضحة للعيان ، لانحتاج اي قنطرة - الاساقفة
يزحفون على ركبهم !

(بعدهند ، مثل ترنيمة ، « احكمي يا بريطانيا » انهضي ، يا جمهورية ،
الجمهورية ستتصبح حرة . لا اساقفة بعد الان . ولا ملكية مشينة !
(للحن الاول) المسيح رفيقنا ، يجعلنا نكره الاشياء المفروضة والوثنية ،
لندع الاساقفة والبابا جانبا .

سوف نجده في الانجیل ! (يكررون الكلام) انهضي يا جمهورية !
الجمهورية ستتصبح حرة . لا اساقفة ولا ملكية مشينة بعد الان !

المشهد العاشر

(الصحن . اصوات غناء وثورة بعيدة) .

مرغاترويد : هذه ليست الجنة . يمكنني سماع آبس . آبس يصرخ
(ينظر الى « فينابلز » الجامدة) . هذه ليست الجنة . من وضعني هنا ؟
فينابلز : اخرس ، ايها المعتوه الكريه .

مرغاترويد : اخرس ؟ لماذا اخرس ؟

فينابلز : سوف يأتون راكضين الى هنا .

□ الشفقة في التاريخ □

مرغاترويد : وماذا بعد ؟ أوه ، الطاهي ليس ميتا ! هيا يارجال !

فينابلز : (تأخذ نصل سكين من تنورتها) كن هادئا وإلا طعنتك .
(ينظر اليها) .

ليس عندي وخز ضمير بشأن الطعن . بالفعل . ولا وخزة ضمير .

مرغاترويد : كلا ، ياسيدة ، لا اعتقد انك تمتلكين ... (صوت تحطيم في الاعلى) .

المشهد الحادي عشر

(يترأس « كروب » انفاسا في التحطيم) .

كروب : آوه ، يايسوع ، الخدم يهاجمون السجن ، يهدمون حيطان سجنك ، ويعطون الساخرين جزاءهم العادل ! انظر الى خادمك آبس في نشوة تحرير المسيح !

آبس (ملوحا بمطرقة) كيف اتصرف الان ؟

كروب : عمل جيد ، جندي في المسيح !

آبس : الاستمر ؟

كروب : يأمرك .

سبونج : يسوع موجود في ، ياسيد كروب .

كروب : هذه ايضا حرب . هذه ايضا معركة !

سبونج : يقول لي ، كل مايفيظك ادفعه بقوة ...

كروب : اسرع . اذا ! حطم قلعة المرأة !

سبونج : هذا صحيح اذا ، اليك كذلك ؟.

كروب : آوه ، عندما يشتغل فيه ، تعرف ...

سبونج : هذا ما اعتقدت ...

كروب (متقدما) . فلتسقط ، جوش ، فلتسقط ، بهرجة
الاعداء !

المشهد الثاني عشر

(اصوات حطام . « غوكروجر » ، على سلم ، يعمل . يدخل « بول » في بذة غير مناسبة لجسمه . ينتظر حتى يلمحه « غوكروجر ») .
بوقل : أعطونا شيلن (يستمر « غوكروجر » بالعمل) غدا سأتدرب على رماح ١٢ - قدم .

الرماح الحضور ! رماح الانحدار . رماح الانصراف ! (توقف) .
ثم انتقل الى البنادق مارك ٥ ومارك ١٦ رهن التسليم . (توقف) صوان !
المشحونة بالصوان !

تسحب البدرة . دانمركية مضاعفة لك ، اليك كذلك ؟ حصلت على التدريب الديني . عقيدة الجندي ، صفحة ١ حتى ١٧ . . . (توقف)
يقومون بتكسير مناسب فوق هناك . تلك الاغطية الشفافة القوطية التي
مضينا في صفها ثلاثة اشهر - يجب ان تراهم . واللوحة التيودورية - لن
اقول لك ... (توقف) كيف يعني ؟

(ينظر « غوكروجر » بازدراء) .

غوكروجر : ربما تكون هذه الخدعة .

بوقل : خدعة ماذا ؟

غوكروجر : التي افرعت بوقل من عذرته .

بوقل : مضحكة جدا .

غوكروجر : سمعت ان رؤية البدات تجعل ساقى الفتاة ترتعد .

بوقل : توقف عن العمل ، هيا ؟

غوكروجر : اقترح ان الشارع الرئيسي في وسط النهار هو افضل
مكان للمحتال . لا يوجد عامل شريف يتجرأ على التنافس معك . سوف
تجعل زوجات العجائز يفتحن افواههن باندهاش لرغباتك .

□ الشقة في التاريخ □

بورو : هناك شيء خطأ معك يامايك . حسد الشباب . هذا هو .
كنت فوق السالم لفترة طويلة جداً . تشتم هذه الكاتدرائية القديمة
المتسخة .

هناك عالم في الخارج ، رفيق !

(أصوات دخول جنود) .

آبس : مرحباً ، مرحباً ، ماذا عندنا هنا ؟

غوكروجر : هناك . أتحدث إليكم الآن . لم أنه بعد .

سكيينر : انزل عن السلم يارفيق !

آبس : عن السلم !

غوكروجر : لا أدرى إذا كان بامكانك ترك هذا ، لأنني شربته وبلغته .

سبونج : عن السلم .

سكيز : سوف ننهيه لك ، انزل (ينزل بعض الشيء ، وينظر إليه
آخر) .

فاكتور : (داخلاً) كيف يدفعون لك ؟

غوكروجر : نقوداً .

فاكتور : من أين يأتون بها ؟

غوكروجر : لا أسأل أبداً ، كي لا تفسد عشائي .

فاكتور : (الجنود) : من أين يأتون بها ؟

آبس : النقود ؟.

فاكتور : نعم ، النقود للبناء . (ينظرون إلى بعضهم البعض) سأقول لكم . من عمل الفلاح ، والخطاب ، والحلابة ، والراعي ، وحافر الفحم . هكذا يحصلون على نقودهم . أين ضريح الفلاح ، والخطاب والجلابة والبناء ؟ المكان الذي يستلقي فيه اللص ميتاً أفضل من بيت العامل .

غوكرودر : (ملفتتا) سوف أكون في غرفة صنبور الرجل الأخضر
إذا أراد أي منكم نصب تذكاريّة جديدة ...

فاكتور : ليس لدينا نصب تذكاريّة لأننا لانعبد أحدا ...

سبونج : عجوز غريب الأطوار ، تكسره ...

غوكرودر : سوف أكون مسرورا إذا لم تسرقوا مطرقائي ، بامكانكم
مبادلة مطرقة مقبولة مع باينت .

بوول : لاتهش . (توقف . يتوقف) . فعلت ذلك للتو .

غوكرودر : راودني كابوس في حلمي ذات مرّة . أمضى الناس
حياتهم يصنعون شيئاً يدعونه المتحف . وذهبت عبر باب المتحف ، ورأيت
الصالات الضخمة لأشياء تحت الزجاج . ورأيت عملي الخاص ، وكان
الرجال يدهنونه بالقماش الناعم ، وقد ضرب الولد الذي حاول ان يحفر
حروف اسمه الاولى على القبر وسموه الجانح . وكبر المتحف ، حتى
غطى إنكلترا . الآن دعوني أذهب .

بوول : إبق وجادل من أجله .

غوكرودر : سيمضي المحراث عبر كل بلاط والقنبلة في كل غرفـةـنـوـمـ

بوول : ضربة الله (توقف) قل ماهي . (توقف)

غوكرودر : (بادئاً بالذهب) لاشفقة في التاريخ -

بوول : كلا . جادل من أجله (توقف) .

غوكرودر : ماهو ؟ صخر ، اليـس كذلك ؟

فاكتور : انه العرق ، والالم ، والذهب عبـثـا ، والمتلمسين للقيـعـاتـ ،
والركـبـ المـتـيـنةـ ، والـولـادـاتـ المـتـسـخـةـ عـلـىـ القـشـ الـقـدـيمـ ، وـشـرـبـ المـيـاهـ
غـيرـ النـظـيفـةـ وـحـدـائـقـ إنـكـلـتـرـاـ الحـيـوـيـةـ وـالـمـشـافـيـ التـنـنـةـ .

سبونج : كسره !

□ الشفقة في التاريخ □

بوول : انه شيء آخر - إنه - (يتوجه الى « غوكروجر » في الم)
ماهو ؟ (توقف) .

قال ماهو . إنه أنت . قله . قله . (توقف)

سبونج : (ملتفطاً مطرقة) . فعلها أنت .

بوول : أريده هو أن - (يقحم وجهه قرب وجه « غوكروجر »)
لماذا لا ترید ؟

غوكروجر : تفوح من نفسك رائحة المخلل . كنت تخبيه .

(توقف ، بعد ذلك يمسك « بوول » بالمطرقة من « سبونج »
وبهتاف خشن يهاجم التذكار . ثم يتوجه « غوكروجر » للمغادرة) .

فاكتور : (واقفاً على انفراد) . استمر . وفكراً في مكان هادئ
لماذا لا يمكننا تحمل مديح السرقة . . . (يتردد « غوكروجر » ، ثم يغادر
يظهر « كروب » الى جانب « فاكتور ») .

كروب : لماذا تقول ؟

فاكتور : قلت نحن -

كروب : نعم ، اعلم ماقلت . أسئل عما تقول . . . أجد الجنود
أقل تحسناً للمسيح من الحقن على الملكية . أسئل لماذا . أسئل عنمن
يتجرأ على تعليمهم . لست أنا . أنا اعلم أن الوثنية اثم ، وليس الملكية .

فاكتور : هل يوجد أي فرق ، ياسيد كروب ؟

كروب : أوه ، تعال ، تعال ..

فاكتور : المسيح يعلم -

كروب : يفعل ؟ هل تقول لي ماذا يعلم المسيح ؟ اعتقدت اني القس .
واعتقدت انك في سلاح المدفعية .

فاكتور : أستشهد بالكتاب المقدس .

كروب : جيد جدا . لكن يمكن لأي شخص أن يستشهد بالكتاب المقدس . استشهد نفسي بالكتاب المقدس . والملكيون أيضا يستشهدون بالكتاب المقدس . لا أظن أنه يوجد مستقبل كبير في ذلك .

فاكتور : تقاتل من أجل مملكة المسيح على الأرض .

كروب : أترى ، قول مثل هذه الأشياء لا يساعد بالفعل ، أليس كذلك ؟ أقصد ، أعرف ماذا تعني بذلك ، ويعلمون ماذا يقصدون بذلك — لكن ماذا تقصد أنت بذلك ؟ .

فاكتور : أعني لن يوجد رجال أغنياء ولا رجال فقراء . ولا قادة ولا أتباع . ولا كهنة ولا رعية . (توقف) .

كروب : نعم ، اعتقادك فعلت ... ربما أنت تعلم بوجود خطر ضد تعليم الشيوعية في الجيش . حسنا . بالطبع تعلم ، أنت ضابط . إذا كان لأي شخص قراءة الأوامر السارية فهو أنت .

فاكتور : هذه حرب أهلية ، ياسيد كروب . بقدر ماتطول ، بقدر ما تصبح أقل أهلية .

تبلي الإعلام . تنهار الشعارات والرجال الذين ذهبوا بسطاء إلى الحقل عادوا مثقفين ، مذهلين زوجاتهم ...

كروب : هل يوجد العديد مثلك في هذا الفوج ؟ (توقف) أسألك لأن ... حسنا ، أسأل ببساطة ... (يتحول « فاكتور » ويذهب . ويقول « كروب » إلى « الجنود » غير المنتظمين **« اذا نقاتل ؟** (ينظرون إليه محظيين) لماذا نحارب ؟ (يحدقون بصرامة) تعالوا ، تعالوا ...

سبيلمان : لأننا على حق !

كروب : شكرا لكم . ولماذا سنكتب ؟

بوينر / سكينر : لأننا أقوى !

بوينر : استيقظ يا آبس !

□ الشقة في التاريـخ □

كروب : (بهدوء وبلطـف) لماذا نحن الاقوى ؟

الجميع : لأن الله الى جانبنا ! (توقف ، يراقبونه يمشي فوق الحطام) .

كروب : اعتقد اننا حطمنا كفاية . اعتقد انه اذا كان هناك اثم كريه اكثـر من كل الآثـام هو اثم الافراط . اعتقد الان نتعلم الصبر ، التحمل وضبط النفس . اعتقد اننا نقول ، رغم انـا اتيـنا من المعركة خشـنى الـيدـى وبـاحـذـيتـنا غـير المـصنـوعـة جـيدـا ، تمـكـنا ان نـدعـسـ على اـشيـاء دـقـيقـة وـمعـ هـذـا لم نـكـسرـ شـيـئـا . وهـكـذا يـمـكـنـ ان يـقـولـ النـاسـ عـنـا ، انـظـرـوا ، مـرـ الفـوجـ بـأـقـدـامـ خـفـيـقـةـ خـفـةـ الـمـلـائـكـةـ . رغم زـحـفـ خـمـسـمـائـةـ بـيـنـ الـادـوـاتـ الـصـينـيـةـ ، لم يـكـسـرـوا ايـ كـاسـ . (يـحدـقـونـ بـهـ) .

المشهد الثالث عشر

(الصـحنـ . يـسـتـلـقـيـ « مـرـغـاتـرـوـيدـ » جـامـداـ بـرـؤـيـتهـ سـكـينـ « فـيـنـابـلـزـ » صـوتـ اـحـذـيـةـ زـاحـفـةـ) .

مرـغـاتـرـوـيدـ : هل باـمـكـانـيـ الـكـلامـ ؟ تـوقـفـ . يـقـرـأـ عنـوانـ لـوـحةـ ضـخـمةـ ذاتـ اـطـارـ مـقـابـلـ وـجـهـ (منـ هوـ كـارـفـاكـوـ) ؟

فيـنـابـلـزـ : انـهـ ذـاهـبـونـ ...

مرـغـاتـرـوـيدـ : ذـاهـبـونـ ؟ ذـاهـبـونـ الىـ اـيـنـ ؟

فيـنـابـلـزـ : نـحنـ فـيـ اـمـانـ ...

مرـغـاتـرـوـيدـ : اوـيـ ، ماـذـاـ عـنـ الطـهـاـةـ ؟ (تـوقـفـ . تـخـفـتـ اـصـوـاتـ خـطـىـةـ الـاـقـدـامـ) .

فيـنـابـلـزـ : دـعـ الطـهـاـةـ يـدـفـنـونـ الطـهـاـةـ ...

مرـغـاتـرـوـيدـ : تـعـالـىـ ثـانـيـةـ ؟

فيـنـابـلـزـ : مـتـمـرـدـ ، سـوـفـ اـقـطـعـ حـلـقـكـ . (تـوقـفـ . يـنـظـرـ إـلـىـ عـيـنـيـهاـ) . خـائـنـ .

مرغاترويد : كلا ، كنت أبحث عن عمل -

فينابلز : مخرب .

مرغاترويد : هذا الرجل الغريب قال -

فينابلز : معاد للمسيح .

مرغاترويد : شلين في الأسبوع ولا خطر - حسنا ، كان مخطئا في ذلك ، ولكنه لم يلتقي بآبس ، أليس كذلك ؟

فينابلز : جمهوري .

مرغاترويد : لماذا ذهبت ورائي ... ؟ (الشمعة في القنديل تختفي) أشعلي الضوء ... (توقف . انه ظلام) أشعل الضوء .

المشهد الرابع عشر

(صحن الكاتدرائية . ممتنع بحظام بناء . يخطو « غوكروجر » ويتعثر بسكر برى « فينابلز » أمامه ، يتوقف) .

غوكروجر : أوه ، ياسيدة ... لقد شربت بكل نقودك والقيتها في المبولة الجمهورية ...

قال بامكانى الحصول على تسعه اكواب من البيره ، لكن راس الرجل المخطئ كان على القطعة النقدية ...

فينابلز : الاشخاص المؤذون كسروا ضريح محبوبي الميت ...

غوكروجر : الاشخاص المؤذون ، كما تقول ، الاشخاص المؤذون ، الاشخاص المؤذون

فينابلز : استعد لهذا ، كل قطعة منه .

غوكروجر : لماذا ؟

فينابلز : لماذا ؟

فوکروجر : نعم .

□ الشفقة في التاريخ □

فينابلز : هل قلت لماذا ؟

غوكروجر : اعتقد اني فعلت . ربما لم يكن انا ... لماذا ولا كلمة للحرفي الجائع . لم اقلها ابدا . سخيف .

فينابلز : لماذا ، يقول .

غوكروجر : اوه : عزيزتي ، ليس من اجل المكتب الان .

فينابلز : نحتاج الى فن عظيم ، هذا هو السبب . (توقف) هل انت سكران ام تمثل ؟

فوكروجر : أعتقد انه بامكاني ان أصبح بيريني .

فينابلز : انت سكران .

غوكروجر : اعتقد - اعتقد اني لو شربت اكثرا فقط - لكنـت مبدعا عظيما ...

(ينظر الى عينيها) ابن حقيقة أدواتي ، اني مليء بالاحلام !

اعط الرجل شرابة ودع احلامه خارج الزجاجة ! هذه هي ، انظري -
(يتجمسا) **إلهام** ! (يخطر على غير هدى ، ويسقط بين الاجمار المنكسرة ، يلتقط مادة مكسرة) اوه / انظري الى ذلك ... بامكاني إمضاء عشرة سنوات دون ان احصل على شكل جميل بقدر هذا ... امتدح هذا الشيء كدليل على أن الفن العظيم يولد من المزاج فقط ! دع المشاة في المتحف !

فينابلز : ارغب ان اتكلم معك . انهض عن الارض .

غوكروجر : انظري كيف تحسن عملي القديم المبتذر ..

فينابلز : علينا أن نمتلك فنا والا لما عرفنا من نحن . مسألة بسيطة جدا . انهض .

غوكروجر : الشق أفضل من سطري ، والحوادث افضل بكثير من تحفي ...

(يمسك بقطعة مكسرة من النحت) يوجد متعة حقيقية في هذه .. . تحكي الكسور عن النشوة ... الصبية المساكين ذوي الجمال القليل تحت بثراتهم ورؤوسهم المقصوصة الشعر ... كيف تقارن كل درجاتي المرصعة مع تلك ؟ هذه هي الحياة !

فينابلز : أصبحت مجذونا . الصدمة او المشروب جعلك مجذونا .

غوكرودر : الا ترين يوجد حياة في ذلك ؟

فينابلز : عندما يميل الكون كله نحو اى انس باستطاعتهم الصمود الذين يقولون عن الفاجعة الكبرى ، هذه نكسة ، لكنني اتمسك بحقيقةي الخاصة .

غوكرودر : سيدة — هذه مادة طاهي على فستانك — لون صلصة قديمة

فينابلز : عاصفة التاريخ . عندما تنتهي ، قم بالتنظيف حجرة وفق حجرة ، وقرميدة فوق قرميدة .

غوكرودر : اين هو ؟

فينابلز : اين من ، ياسخيف ؟

المشهد الخامس عشر

(الصحن . يستلقي « مرغاترويد » ميتا على المقعد . ويسمع « غوكرودر » يغنى) .

غوكرودر : آوه ، أمي ، لافتاظي من اجلني / أنا لست في المشاة / لكن بجانب طنجرة اليختة أمضى نهاري (بعيداً عن الموت والشجار / وارتشف مخصصات الرجال / الذين لن يأتوا ثانية ..) يظهر غوكرودر ماسكا بضوء .. « فينابلز » . وراءه . قف ايهما الرجل الميت . أشم شورتك !

فينابلز : انتبه الى الاسياد !

□ الشقة في التاریخ □

غوکروجر : انتبه الى الاسیاد !

فینابلز : هناك ...

غوکروجر : سید على اليمین ، این هو ؟ طباخ ! كل هذه العقریة
تجعله متواضعا .

قل شيئا ما ! سمعتك تشتمن الله من الفسیفساء الى الرقادات ،
الآن لا يمكنك ان تناولي الملح - (يأتي اليه) اوه ، لدیك جرحان ،
الم يكن واحد کافیا لك ، عليك ان تقتل مرتين . طمع غير المحظوظ -
(يذهب لیرفعه) .

فینابلز : انتبه الى الاسیاد !

غوکروجر : انتبه الى الاسیاد ! (يحاول أن يرفع « مرغاتروید »)
انهض على ظهیري ، لا يمكنك البقاء هنا ، انت لست عملا فنیا ، الیس
کذلك ، لقد سقط منحت الله على وجهك ، لقد صنعت في المساء ، لاشيء
جيد يخلق بعد الساعة الخامسة ...

فینابلز : انتبه الى کارافاغید !

غوکروجر : کارافاغید !

فینابلز : لقد اشاعوا الفوضی في الكاتدرائية ، وتحذثوا كالجنود
في الکنائس . لكن الله أخفى صوري عن عيونهم مظهرا انه يحب الفن !

غوکروجر : ادعی ان هذا الرجل قدیس .

فینابلز : لماذا ؟

غوکروجر : لأنه احب الحياة كثيرا للدرجة انه لم يتركها باختیار .
يالها من مدحیح لله ؟ اقول الطهاة سوف يجلسون على يمین الله والجنود
سوف يدفعون الى جهنم . الذي يقتل الطهاة يقتل الحياة .

أريني طباخا بمیدالية فاریک بناءا بقصر .

فینابلز : إلقه حيث ترى مناسبا .

□ الشفقة في التاريخ □

غوكرودر : سوف الصقه بمزقات أسف .
فينابلز : كلا .

غوكرودر : لماذا ، أين أفضل ؟ نصف القبور كسرت مفتوحة .
انها جنة للقتلة ، هذه الحرب .
فينابلز : كان ملحدا .

غوكرودر : ولا رجل شتم الله بنصف هذا القدر يمكن ان يكون واحدا ملحدا .

فينابلز : اوه ، حسنا جدا ، افعل ماشاءه (يصعدان على الدرج . « وغوكرودر » يحمل الجسد على ظهره) .

المشهد السادس عشر

(بينما يتربّح « غوكرودر » في المشى بجسده « مرغاترويد »، يمشي رقيب من وراء عمود . يضرب فخذه بسوط . يقف « غوكرودر » .
توقف) ...

بوينر : اني ابحث عن جسد . (اقول توقف) .

غوكرودر : هل حاولت في فناء الكنيسة ؟

بوينر : فعلت في فناء الكنيسة .

غوكرودر : لا اجساد هناك ؟

بوينر : هل تخفيه ؟

غوكرودر : حسنا ، الان تسألني ... (يتوجه الى « فينابلز » ،
مظهرا الطول الكامل لجثة « مرغاترويد ») هل تخفيه ؟
فينابلز : كلا ...

غوكرودر : (يعود ويتجه الى بوينر) تقول آلا .

بوينر : اذا رأيته ، نحن نخيم في آنكتستر .

غوكرودر : آنكتستر ؟

□ الشقة في التاریخ □

بوینر : دعه يلتحق في آنکستر .

غوکروجر : سوف أفعل .

بوینر : لا يمكن لاي شخص ينضم اليها ان يتركنا الا بالتسريع او الموت قل له .

غوکروجر : سوف أفعل . (توقف . ينظر « الرقیب » الى « غوکروجر » بصرامة ، ثم يدور على الكعب . ويذهب قليلا ، ويتوقف) .

بوینر : مات اذا ؟ الطباخ ؟

فینابلز : نعم .

بوینر : ظننا انه لن يموت ابدا .

غوکروجر : لا وجود ابدا مع الموت ... على حد علمنا ... (ينظر « بوینر » لبرهة ، ثم يخرج . يحدقان حتى يخرج) .
فینابلز : شكر لك .

غوکروجر : اوه ، لا تشكريني .

فینابلز : يجب ان افعل - سوف اكتب لك من كالي .

غوکروجر : اوه ، لا تكتبي لي من كالي ! ادفعي لي بدلا من ذلك .
(توقف) ..

فینابلز : كم ؟

غوکروجر : كله .

فینابلز : انه مكسور -

غوکروجر : ليس من قبلـ . (توقف) .

فینابلز : عندما تعود انكلترا طبيعية تعال اي عندئذ ، سوف ننسوي كل الفواتير ، والولاءات تصبح جيدة . (تهم بالمفادة) .

غوکروجر : هل ستكون طويلة ، هل تعتقدين ؟ اعني قبل وقت
الشـاي ؟

□ الشفقة في التأديب □

(تنظر اليه وتذهب . يخضس « غوكروجر » بالجسد الى الارض ، ويجلس متكتئا على ضريح) . نحت يدا ، وتخيلت تحطيمها . نمت مع زوجتي وتخيلتها امراة عجوز . اكلت ، وحتى عندما نظرت الى الطبق ، تخيلت نفسي امومت جوعا . والآن الرأس محطم والمرأة العجوز امراة عجوز ، وأنا اتضرع جوعا . انه ليس تحضيرا ... (توقف . تظاهر بـ من داخل ضريح ، ممسكة بساندويشة) .

بوول : معلم ؟

غوكروجر : (ناظرا اليها) أيها الحمار . هل قررت ؟ (يأخذ الساندويشة ويقضماها ، ويظهر رأس « بوول » في الشق) .

بوول : أنا آسف أنا -

غوكروجر : سوف - تشنق بسبب هذا -

بوول : تعال ثانية ؟

غوكروجر : تغير راييك - لا يسمحون بذلك .

بوول : لم أسرق اي بذة ابدا . ارجعتها .

غوكروجر : لا يمكنني ان ادفع لك .

بوول : علمنا صناعة اليد ، ياما يكل ، اليد الساكتة . اليد المشيرة -

غوكروجر : فن ميت .

بوول : ابدا .

غوكروجر : القيود المهدلة ، والكاثوليكيون الهايسون ، والاصابع ذات الرائحة للمكائد ... اليد الجديدة سوف تمتلك اصابع متلمسة ، وليس اصابع مصنوعة لركبة امراة ...

بوول : سوف تحصل عليها -

غوكروجر : لا يمكنني تعليمك . (توقف) ولا يمكنني اكل هذه الساندويشة ايضا ..

□ الشقة في التاريخ □

بوول (مشدوها) لا يمكنك أكل ساندوتشة ... ؟

غوكرودر : شيء ما ملتصق حول أسناني ... اعتقد أنه التاريخ ..

بوول : (دافعاً الفريج) انهض ، غوكرودر !

(يهز « غوكرودر » بدون مبالاة ، يجلس « بوول » أمامه) أوجن اللغة . أوجد الاسلوب . طريقة جديدة لحالة جديدة . عندما تشک ، اخترع ، انسخ ، غش ، تجنب الاخفاق .

غوكرودر : يحاضر في ...

بوول : الفاجعة ، حسنا ، صريعا ، مسطحا على ظهرك ، تبندو رديثا ، اسمح بادخاله ، ولكن ليس مميتا ، ماتزال تمتلك يدين ، ماتزال تمتلك عينين .

غوكرودر : يحضنني ...

بوول : تعلق به ، يامايكيل ، إيه ؟ (توقف . ينظر « غوكرودر » إليه بملل) .

غوكرودر : ساعدنا (بجدية « بوول » الى قدميه) ساعدني الق بهذا القديس جانبا . (يقبل « بوول » يد غوكرودر بتهور) .

بوول : آسف .

غوكرودر : آسف ؟ لماذا ؟

بوول : اعرف كيف تكره العاطفة .

غوكرودر : تأتي في التقشير طوال اليوم . مثل المعهد ، عندما كانت زوجته تموت ، توسل : « محبوبتي العزيزة ، لا تفارقيني » ! التقليد الزائد لا يترك لك شيئاً للحقيقة ...

بوول : كان حقيقيا ، (يعائق « غوكرودر » « بوول ») كان حقيقيا

* * *

الفقرة

١ - ((الرجل الذي لم يقتل هتلر))

عن رسالة دولية باريس
ت د . لطفي فارس الريشان

٢ - ((الزواج مسألة شخصية))

تشينوا اشيببي
ت . هيام شعبان

٣ - ((رسالة وداع الى الابناء))

كلوس بونهوفر
. ت . اريندا داود

الرّجُل الذِي لم يقتل هتلر

• عن مجلة رسالة دولية
• ترجمة: د. لطفي فارس الرئيسان

لَكُنْ مَا هُوَ الْمَوْتُ الْبَطْوَلِي
قَبْيلَ عَشِيهَةَ لِإِنْهَايَةِ لَهَا ؟
رَئَاءٌ

قال (فلاذ) : سأكون في بولونيا خلال ثلاثة أيام .

فخالج الجميع - ومن بينهم لوقا - شعور مشترك وصادق تجاه ما كان يشعر به بشأن العثور على أرض الوطن بعد كل هذه السنوات الطويلة من النفي . كيف لا وهو الذي أدى خدمات جلى في ميدان اللغة وخدمة الثقافة البولونية في بلدان الغرب وانتهى به المطاف أن أصبح فيه - حقا - حامل الرأية وحارس الشعلة والمروج الذي لا يعرف الكل والرمز الحي ؟ . كان مئات الاصدقاء المجهولين نديه ينتظرونـه في (وارسو) وفي (وودج) و (كراكوفيا) . وفي عام ١٩٨٠ اي في الصيف الفائت كانت تلك الموجة المتدافعـة من « التضامن » قد فتحت الطريق لمستقبل جديد، مستقبل مشع وصدقوني ان ذلك المستقبل هو الافضل بلغته القاسية والحديدة ويتخلص فيه من الجحيم . ان الوعي المذهل الذي يتمتع به الشعب البولوني واجمع العالم كلـه على احترامـه ، يمكنـه بالتالي ان يتوصل الى نتيجة .

□ الرجل الذي لم يقتل هتلر □

لقد تعاطوا بعض الشراب وفاتهم الوقت وهم جالسون الى الطاولة في حالة من الانوار الدافئة وتحدث احدهم عن تحضير الشاي.

ان (فلاد) يتحدث اللغة الفرنسية الصافية التي لم يتوصل الى اتقانها الا القليل من الفرنسيين مع نطق خفيف لحروفه . (الراء) على طرف اللسان وفي صوته نوع من الفناء والجرس الموسيقي . انه يتقن كل دقائق المفتين ويعرف خفايا التعبير الفرنسية وزخارف القواعد البولونية المنقة ويبحث دوما عن الجديد فيها ويقول انه لن يتوصل الى تعلمها وهذا ما يجعل منه مترجما لاما ، كما كان يعرف في المناسبات كيف يستعمل خفايا لغة العامة واللفاظة كما كانت هناك بالحقيقة لغة ارستقراطية . نسبوا الى أبيه الاصل « النبيل الريفي الاسباني او البولوني » . وهو قنصل بولوني في مختلف البلدان الاوروبية خلال سنوات مابين الحربين ، ولكنهم تصوروا ان له اجدادا من الاسпан او من قادة المرتزقة في ايطاليا .

أوضح بدقة ما يتعلق بأرض الوطن الاصلي : فقال : ولدت في برشلونة حيث كان لوالدي فيها مركزه المرموق وطوال حياتي لم اقض الا بضعة شهور في بولونيا أثناء العطل القصيرة ، واطول اقامة لي كانت في عام ١٩٣٩ .

كان لا بد من اندلاع الحرب لكي يعود والدي بأسرته الى البلاد . وآخر وظيفة له في ميونيخ . كان عمره آنذاك سبعة عشر عاما . وتحدث اليها والدي بشكل دائم عن (وارسو) ووصفها بالمدينة الهادئة والبهيجة .

اذكر امسياتي الاولى وليالي تموز الدافئة التي كان يطول فيها النهار . ولا ادرى ما هي الاسباب - بالرغم من سنوات غيابي الطويلة - والتي كانت تمنعنا من ان نقطن في بيتنا العائلي في الحي الغني من (زوليبرز)

وقد وجدنا لنا ملجاً في منزل قديم جداً ومتهدماً له حديقة صغيرة على جانب حديقة (كرازنسيكتش) وهو على بعد بضع خطوات من القصور المتبدمة في المدينة القديمة التي كانت آنذاك حياً شعبياً . وحتى - كما يبدو لي - ذات سمعة سيئة ، ومن الجهة الأخرى للاشجار كانت بداية شوارع (مورانوف) المزدحمة بالناس . لم يكن ذلك يروق لاهلي ولا أني أنا أيضاً أسمع في وقت متأخر من الليل حافلات الترام وهي تعططن وفي الصباح الباكر ، وقع حوافر جياد الخدمة القوي على الأرض الخشبية . كان ذلك يطلق لاحلامي في ذاكرتي صيف الامبراطورية ، صيف الشمس . والنسيم العليل في الاوراق الفضية لاشجار السندر أو القبب حيث كان يمر - هارباً - سنجاب رمادي اللون وأشباح مدمدة من الفتىان والفتيات وهم يتذرون في الحديقة ويرددون لاغاني التي لامعنى لها ولم يعلق منها الا لحن غامض .

قضيت ثلاث سنوات في ميونيخ ، في عالم من الواقعية أو اليقين القوي . وكل واجهة - في الليل كما في النهار - وكل بلاطة وكل صوت في المدينة كان قد لقنتني معنى السعادة الالمانية والتضحية الالمانية وقوة الجعة الالمانية . حلمت بوارسو طوال ثلاث سنوات والآن وقد أصبحت فيها ، لا أتعب نفسي للخروج من هذا الحلم .

وفي بعض أوقات الصباح كنت أتنزه في الاحياء المجاورة ، بين المباني القديمة ذات القرميد الاحمر المسود الذي تأكله تأثير ضباب الشتاء ، أو ذات الواجهات المطلية وذات الشرفات المزخرفة ، وانتقل من دكان الى دكان ، اشتمن عطر الحلاقين الناعم ، واتطفل على أصحاب المكتبات لكي احرك عندهم رزم الكتب المستعملة حيث كانت تتكدس في عشرين لغة ، ثروات كل الثقافات الحاضرة والماضية في أوروبا . كانت تأخذني نسوة تناغم الاصوات الناطقة بهذه اللغة التي وجدتها - ولا أزال - ناعمة جداً

□ الرجل الذي لم يقتل هتلر □

بتعابيرها الرقيقة اللامتناهية ولهجاتها الحزينة بعض الشيء . يا الهي كيف ظللت ترن في أذني بجمالها ، اللغة البولونية التي كانوا يتحدثون بها في وارسو في آب ١٩٣٩ .

وكان يكفيوني أن اجتاز الحدائق وسياجا من الاشجار أبعد من (المرزلكوفسكا) كي أدخل إلى الأزقة .

ان عدم سكون الشوارع المستقيمة كان يحملني على القضب ، ماكنت أرى الجنرال السوداء لأن نور الصيف لم يكن يفارقني ولم أر لا الحزن ولا البُؤس فانقمت في عالم من الشوارع ومن المرات والارواقة والbahات الفسيحة جدا ، في عالم ذي كثافة سكانية هائلة . ويبدو انه يتفرع إلى فروع لامتناهية . لم أشعر أني سجين ومختنق بسبب الواجهات المبقعة والجمبور والصراخ والروائح ، ووجدت طعم ماوراء العوالم وما وراء الأزمنة للمرأفيء في برشنونة وانفير ومرسيليا - أكثر عمقا - حيث قضيت طفولتي وأشعر بالسوق الكبير إليها

استمررت في حلمي وانا اطوف شوارع (دزيلنا) و (نيسكا) التي كانت بالآخرى أزقة وتدفعني حتى شارع (ستاركي) وانا مقنع بأنه لم يكن في العالم اصوات اكتر سحرا من الاصوات التي كانت تصدح في (ميرانوف) ، وأنه لم يكن في السالم شعب صغير اكتر جاذبية من الشعب الذي يستعجل في (ميدانوف) .

ثم أعود كي اتى في (المرزلكوفسكا) حيث الانينات كن يتهدافتن على محل الحلويات النمساوية ، والجمبور متعدد الالوان الذي يتسلکع غير مبال ، انه غير مبال فقط في هذا الحلم الذي تضيع فيه ذكرياتي .

ثم أعود من شارع (نوفي سويات) ، شارع العالم الجديد ، وذراعي محمتان بالكتب : وكل واحد منها كان اكتشافا ، اذ ما اكاد المحظى حتى

□ الرجل الذي لم يقتل هتلر □

تجذبني كتب جديدة اعثر عليها وأسمع لنفسي بتاجيلها الى الغد . وماذا بقي لي منها في نهاية المطاف ، من هذه المكتبة التي تبدأ بشكل فوضوي وتنقطع فجأة ، ومن كل هذه القراءات المسقطة التي لم تم بها الا بعد سنوات وفي كتب أخرى وأحياناً في لغات أخرى؟

بقيت بعض الأبيات الشعرية بالطبع لأنها نعود دوماً الى ذاكرتي عندما أراها ترتجف تحت الشمس ، صورة غامضة ، فاري الاشباح المرتدية السود والأولاد ذوي العيون السود . والجدران السود ذات الاعلانات الصارخة في شوارع (ميرانوف) غير الظاهرة حيث تسكت.

لم أكن قد قرأت حتى ذلك الحين سطراً واحداً (أبولينير) . وفي تموز ١٩٣٩ كانت وارسو برمتها تشبه حبي ، حبي وأنا يافع ، حبي الخيالي والشعب . أحببت وارسو حتى الجنون ولم تستحق الأغنية التي أدندها أقل من قيمتها

كان الشاي أسود لاذعاً في الفناجين . وخيم صمت كي يتمكن كل منا من أن يبلل فيه شفته فقال أحدهم : « هذه الشوارع التي تتحدون عنها ... » ولكن الجملة التي بدأها ظلت بدون تتمة ، والذي نطق بها غير رأيه ونفخ بشكل خفيف على فنجانه فبدرت من (فلاد) ابتسامة بدون فرحة كادت تمد شفتيه الرقيقتين قبل أن يعود الى لباقه المتذبذب وقال : « أجل هذه الشوارع موجودة دوماً ، وتعرفون في الوقت نفسه أن لشيء مما عرفته فيها قد عاش من جديد : لا الناس ولا الحجارة ولا البلاط التالفة . لشيء : لامقطع ولا غبار ولا ذرة . كان يجب أن نخترع صيغة التفضيل لكلمة « لشيء » . كل شيء انعدم ، وعلى الساحات المهدمة والزمن الذي أمحى ، فتحنا شوارع تحمل الأسماء نفسها : ان شوارع (نيسكا ودىلينا أو ستاوكي) موجودة . وفي المرات العريضة المظللة يلعب الأولاد الشقر العاقلون عند مداخل المبني الرمادية

□ الرجل الذي لم يقتل هتلر □

ذات الاسماء غير المعروفة ، وعلى العشب الاجرد الذي يشكل فسحتها الكبيرة ، يأتي متقدعاً على الحي مع كلابهم .

وسمحت لنفسي أن أذهب وامشي منفرداً في شوارع آنيسا وذريلنا وستاوكي) مرة أخرى على الأقل قبل أن يطويني الردى .

فكر (اوقا) أنه من بين كل الحاضرين . كان (فلااد) وحده هو الذي لا يعود أبداً إلى وارسو . أما الآخرون فعاشوا فيها وولدوا فيها وبعضهم لا يزال يذهب إليها ، وكلهم يخلقآلاف المناسبات كي يرى للمرة الأولى أو مرة أخرى تلك الشوارع . لكن أحدهم يجرؤ على القول انه كان قد شقها . وتتابع (فلااد) الحديث بقوله : « لست متأكداً — وهو يثبت بحزن فنجانه الذي يتضاعد منه البخار -- من ان الحرب ومن ثم القاء القنابل في أيلول ، قد أخر جنبي تماماً من حلمي ، ويبدو لي أنه تطاول خلال أسبوعين مضى علينا فقط الوان ، كي يعيش في نكدة ، متحولاً ببطء إلى الكابوس ، ولكن دون أن استفيق فعلاً . وارتقت فجأة نبرة صوته وهو يحدق في لوقا وقال : « لاتسألوني لماذا أفضل اوقا على الآخرين . ». حدق فيه بصينيه الرماديتين الحانقتين وبالآخرى « لاتفولوا لي ان أول القاء للقنابل على وارسو لم يكن وحشياً،نعم أجد هذه الكوابيس البغيضة التي يجب أن توقظكم في الحال وبصورة اجبارية ، لاقرواوا لي ذلك » .

حاول لوقا بالإيماء أن يعبر عن الإنكار الذي بدا يهمني (فلااد) بشكل غامض : « لم أشعر أبداً بمثل هذا الخوف الذي يسيطر على مدينة هل كانت الطائرات الانقضاضية : هل كان الناس سبباً في ذلك الخوف؟ الأرض كلها أخذت تهتز ، وكل شيء يبقى في مثل هذه الحفرة الهادرة ولا قرار لها . وفي الوقت نفسه ، أذكر أيضاً لحظات الصمت الكبرى ، أذكر غناء الجدد في الليل ، وسفارات رجال الإطفاء ، سيارات الاسعاف التي

□ الرجل الذي لم يقتل هتلر □

كانت تزمر بدورها . ماكنت اشعر اني معنی تماما ، وفيما بعد جاءتني بالطبع فرص كثيرة واعتبرت انه من المفيد لي ان اتدرب على هذا الخوف الذي - مهما قيل عنه - لا يغادر ابدا الذين نتخاهم . ولكن في الوقت الحاضر يبدو لي ان الكهول كانوا قد زجوا بأنفسهم في لعبة خطرة ودامية تجعل من العبث نفسه غير قادر على ان يقصدني فعلا ولا ان يدوم طويلا جدا ، كان مثل عاصفة وحشية ستعصف ذات لحظة وتعكر حلمي وقلت انه من المحتمل - اذا ماعاد الهدوء - ان تستطع بعض اشعة من الشمس في نهاية الخريف فتندفع عليها . كنت فضوليا في اكتشاف الثلج على اشجار الصنوبر وأجراس المدينة القديمة ومشاهد آنيقات (المرايا الكوفسقا) . وهن يتزلجن في الوادي السويسري ، وبعدئذ سيحين الوقت للتفكير بالمستقبل . كان استيقاظي بطينا وخرست المدينة . الجيش الالماني هناك ولم يبق من الجماهير اللامبالية الا المارة المستعجلون والصامتون ، وقفوا أصبحوا مستعدين للعرض مثل الكلاب المضروبة . بدا الثلج يتتساقط . وانا لا ازال امشي - وانا نائم نوما خفيفا - في الشوارع التي لم يبق منها الا واجهاتها غير الثابتة ونواذها الفاغرة فاها مثل عيون مفقوعة .

واذا لم تعش هذه الفترة فعلى الاقل رأيت صور القاء القنابل على وارسو والتي جابت العالم بأسره في عام ١٩٣٩ ولم نكن بعد في حالة تفزر . وقرر أبي مرة اخرى ايضا ان لا شيء في العالم يمكنه ان يبدل عنده طراز حياته ، وهكذا - ومن جملة اسباب اخرى - كان يرتاد فندق بريستول الذي يرتفع بناؤه الرمادي شاهقا باعمدته وتماثيل النساء وزيناتها وهو على بعد بضع دقائق من بيوتنا .

لم تصب القنابل فندق البريستول ولم يقصر أبي في الذهاب اليه لتناول طعام الغداء : أعتقد انه قد اقام بين بعض الاشخاص من موتبته،

□ الرجل الذي لم يقتل هتلر □

وبين المشرفين على الفندق والاوركسترا ، نوعا من التواصل كان يقوم على اعتبار انفسهم مسافرين من (تيتانيا) .

ان ظهور الضباط الالمان الاوائل لم يضع نهاية لذلك . المعتادون عليهم كانوا يتصرفون وكان الدخلاء شفافون : كانت نظراتهم تسترق عبر الزيارات الرسمية الجديدة والبراقة . وكلما كان هؤلاء السادة الجالسون الى طاولاتهم المزهرة مضجعين وكثيري الحركات ، تظاهر المدعون الآخرون بأنهم لا يرون الا قليلا من الفضياب . اما بالنسبة لاصحاب الفندق فكانوا يتحولون الى انسان آني معصوم عن الخطأ دوما ، فيردون بابتسمات وحركات قصيرة وسريعة وحزينة بعض الشيء ، وعيونهم تائهة في مكان آخر بعناد .

كانت حياة والدي تخضع لنمط رتيب لا يتغير . ففي الحادية عشرة صباحا ادخل الى غرفة نومه واذبح الستاير واعسل عين المذيع الخضراء ذلك المذيع الضخم ، ذي الخشب الفاخر الكثيف ، ثم ازرع نفسى عند رأس سريره وفي يدي قدح من الكونياك . كان المذيع يحدث صريرا ثم نستمع بوضوح الى نشرة الاخبار من راديو باريس الذي لم يكن الالمان قد شوشا عليه بعد .

وببداية النشرة مقطوعة موسيقية لشوبان . هكذا كانت شارة التضامن بين فرنسا وبولونيا (وهنا دمدم فلاد بالفعل بعض الانغام واخذ يرسم بيده بعض الرسوم في الهواء وظللت عالقة مثل سؤال بدون جواب ولكنها آخر نوطة مطبوعة) ، ولكنها الوحيدة ولا شك .

كان والدي يمد ذراعه ويجرع الكونياك دفعه واحدة وعندئذ فقط كان يعود اليه الوضوح ، وبعد عدة تذمرات يبدأ الكلام . و كنت بالطبع اكن له الكراهية كل يوم اكثر من السابق ومع ذلك ففي كل صباح اجد نفسى هناك عند رأس سريره لا قدم له كاسه .

□ الرجل الذي لم يقتل هتلر □

وفي حوالي الساعة الثانية بعد الغهر كنا نذهب (أنا وأبي وأمي) إلى البريستول حيث كانت تنتظرنا - تحت ثريات غرفة الطعام الكبيرة، طاولتنا المحجوزة مع صحون الطعام المصنوعة من بورسلين الساكس وأدوات الكريستال وزجاجات الكريستال ، وفي كل يوم يستأنف الممثلون واللاعبون من حيث قد وصلوا عشية ذلك اليوم - الملاهة التي تدعو إلى الشفقة عن أفسر مركب في العالم ، لأنه كما يلوح في ذكرياتي التي تحملها حداثتي بصورة اجبارية، هل كان هناك مركب أفحى من فندق البريستول في وارسو ؟.

يصعب عليكم معرفته ، أنتم الذين لا تعرفون أن هيكل البناء الذي يضيئه السواد دوما هو مثل هذه الأصداف التي علق عليها الصدا ولا تزال تبحر وتستخدم مثل حاملات كابلات أو زوارق الحما ، أما الصالونات فهي ذات أضواء نيون كاللحاء ويستخدم فيها « خدام الاشتراكية » - كما يقولون كطعم سائل .

« حتى والدي - بجرعات الكحول - كان يعرف أن ذلك لا يمكن ان يدوم . وأنه من الواجب ان يحصل شيء ما ، وجاءت المفاجأة - ولا ادرى اكان ذلك طوعا أم كرها - أن والدي هو الذي أطعى اشارة هذا التصدع « وعلى امتداد أربعين سنة ، أرى المشهد من جديد بكل تفاصيله ، :

اذ قام عدد من الضباط الذين زينت صدورهم مختلف الاوسمة ولعث زركشتهم على ضوء الثريا الكبيرة المشعة في وسط الصالة - باحداث جلبة وغطت قهقهاتهم كمنجات الموسيقيين الذين كان تنكرهم في زي الفجر زاهيا مثل بزات الالمان . كنا في نهاية انوجة ، نشعر فعلا بنقص التدفئة وبنسمة باردة تخيم على القاعة واحتفظ كثير من المدعوين بمعاطفهم ولكن الكريستال كان مشعا دوما .

□ . الرجل الذي فهم يقتل هتلر □

« اذكر الصمت المفاجيء ، الصمت العابر ، الصمت - المفاجأة والغريب دوما كما يحدث غالبا في هذا النوع من الاماكن العامة . ثم عقب ذلك حلبة كراسي واحادية : كان الضباط الالمان قد انتصروا وكتووسهم في ايديهم ، ورفع احدهم كاسه وألقى خطابا قصيرا ومفرحا بما معناه :

« لقد انتصرنا لأننا الأقوى » فاجاب الجميع بعبارة رهيبة : « يعيش هتلر » .

وحتى الان كل شيء روتيني ولكن أثناء الصمت الذي عاد ، انتصب أبي بدوره وكأسه في يده هو أيضا وترازنه بالحقيقة غير متمسك ، فتمسك بكرسيه - مثل قبطان سفينة أثناء العاصفة يمسك بدرابزين كوشل السفينة وأطلق زمرة قصيرة كانه حيوان جريح وصاح : « يسقط هتلر » تعيش بولونيا ، أخرجوا من هنا ! ثم سقط تار كاسه يتدرج فارغا .

« لا اذكر وجهه ولكنني ارى وجه امي وطية شفتها القرمزيتين المتجمدة فجأة ، وعينيها الزرقاويين الواسعتين والمذعورتين ، ارى الوجه المزدان بالورود والبارز من رقبة فرو ابيض ، ارى عينيها تتبعان الضابط الذي كان قد غادر مكانه وتوجه نحونا ببطء .

اجل نحونا ببطء ودون ان يسدد نظرة الى أبي ، جاء الى وربت على كتفي وقال لي بصوت هادئ بالالمانية : « لقد تمادي والدك قليلا ،ليس كذلك؟! الا تعتقد ايها الشاب انه حان الوقت لكي تعود به الى بيته؟ ». وهكذا وبعد ربع ساعة اقلتنا سيارة الاركان ذات الستة مقاعد وفي أعلى هيكلها الاحمر صليب معقوف وحطت بنا أمام منزلنا وساعدني السائق على سند والذي لصعود درجات البيت بينما استاذن الضابط من امي مقبلا يندها واعتقد انه « طقطق » بكعبين قدميه .

□ الرجل الذي لم يقتل هتلر □

وهذه ماهي الا ذكرى بقيت من فيلم مثله (أربك فون ستورهيم)
وأثناء ذلك لم ينبع ببنت شفة .

وفي صباح اليوم التالي وفي ساعة حفل أستيقاظه الصغير ، ابتلع
والدي جرعته الاعتيادية من الكونياك ، وتناءب وقال لي هذه العبارات:
« لا ادرى ما هي نواياكم ، أنت وأمك . على كل حال وفيما يخصني
ليكن معلوماً لديكم اني منذ الغد سأغادر هذا البلد المشؤوم » .

وبالفعل فقد ذهب لا ادرى كيف ، وبفضل اي تدبير مع سفاره
الولايات المتحدة ، وبعد ان اعطي وعداً بأن يفعل - مرة أخرى هناك - ما
ينبغي من اجلنا ، دون ان يحدد مع ذلك مكان يقصد بالضبط بهذه
الكلمة . ولم اره مرة ثانية .

« وتمكنت بعد فترة ان اترك انا بنفسي بولونيا مصطحباً والدتي
نحو الجنوب في رحلة طويلة سيطول بنا الوقت في سردها ، وحطت بي
سفينة الترحال بصورة عجائبية في تركيا ، ومن هناك - كما تعرفون
جميعاً تقريباً ، الى الجيش الامالي ، الى جبل (مومني كاسينو) ،
الى روما ، وأخيراً الى باريس عندما عاد السلام اليها .

ومنذ ذلك الحين كنت مستيقظاً تماماً ، وسج ذلك الم احتفظ طويلاً
بالانطباع بأن شيئاً لا يمكن ان ادركه تماماً ، قد بقي هناك؟

كنت ارى نفسي ولا أزال أتابع حلمي في شتاء وارسو ، واليوم
احاول ان اتخيل ما ساصبح عليه .

ماذا سيصبح البافع الحال ، الوجه الثاني لي ، شخصي المزدوج،
بعد عام ، في أيام البرد الاولى ، وفي أول هطول الثلوج في تشرين الاول ١٩٤٠ .
سنشاهد بالتأكيد تبديلاً واسعاً مركزه (مورانوف) ولكن بلا جدوى
سنرى مرور قوافل الراحلين الذين طردوا منها ، من الضاحية ومن

□ الرجل الذي لم يقتل هتلر □

المقاطعة المجاورة ، كانت سيارات الشحن تجتمع مع عربات الخيل وعربات الحدائق ذات الساعد الطويل فتحط تحت نقل الاثاث والاسماك، ثم تتبعها صفوف سوداء طويلة من العائلات التي تمرغ في الثلج غير النظيف . ارى ذلك الصبي التحيل يمشي ذات صباح عبر الحديقة البيضاء والسوداء وهو يجتاز الشارع العريض المفتر كي يسلك شارع (دزيلينا) الذي غادرته منذ زمن طويل وكسبت فيه الاصدقاء : وهذا على الاقل هو موضع املي القوي اليوم .

اني اراه ، اجل يصطدم فجأة برجال البوليس البولونيين والالمان المسلحين الذين يأمرونه بأن يعود على اعقابه : وهو يتوقع ان يجد وراءهم في الضباب الكثيف ، رجالا ونساء في معاطف المدينة ويحملون شارات الذراع الصفراء ويقيمون جدارا من اللبن لسد الطريق . وماذا يجري بعدئذ ؟ لا ارى ، لم اعد اتصور شيئا . فهل يحمي دوما » .

انتهت رواية (فلاد) وعدنا الى الحديث بتوان ولكن هل انتهت فعلا هذه القصة ؟ لاحظ (لوقا) ان (فلاد) كان يتأمل شابه الذي برد دون أن يغير انتباها لما كان يدور حوله . فرفع عينيه برهة والتقت النظارات ولا بد انه قرأ فيها تساؤلا قويا بشكل كاف الى درجة انه شعر بأن الاجابة اجبارية .

« اجل ، قال له (فلاد) ، وفي الحال عاد الصمت من جديد . نعم ، انت على حق ولكن يجب ان اضيف شيئا ، ليس بالخاتمة ، كلام ، لأن قصتي - كما قلت لكم - اذا توقفت عند هذا الحد ، لن تكون ذات اصلة قوية .

وبالمقابل ، اقول بكل طيبة خاطر أنها بدأت قبل ثلاث سنوات فهل تعرفون أنني كنت اقتل هتلر ؟ » .

□ الرجل الذي لم يقتل هتلر □

« حدث ذلك في ميونيخ في عام ١٩٣٧ حيث كان والدي فنصلًا كما تعرفون . وفي ذلك العام ، أقيم في المدينة التي كانت مفضلة لدى الفوهرر ، معرض كبير و خالد عن الفن ، وكان في بية هتلر حضوره .

وعندما رأيت ذات صباح في البريد بطاقة الدعوة الموجهة لوالدي وعائلته ، كما هو الامر بالنسبة للهيئة الدبلوماسية — جاءتني هذه الفكرة الخاطفة : سأكون خلال حفل الاستقبال القادم على مسافة بضعة امتار من هتلر وسيكون بمقدوري ان أصافحه ، ونكتفي عندها طلقة مسدس ، طلقة واحدة أطلقها عليه عن قرب حتى أقضي على « الوحش » . أقول جيدا « الوحش » لانه في سن الرابعة عشرة لو لم اقرأ (ابو لينير) لما عرفت « كفاحي » لم تكن قنصلية بولونيا مرکزا غير جميل للملاحظة لتابع فيه بدايات الامور ولقاء اصدقاء والدي التقديمين في المدينة وكان عليه الباقي : كان الكتاب والفنانون بكثرة في ميونيخ في عام ١٩٣٧ ، وما كانوا يخفون حماستهم المعادية للنازية وهم في جو حميم من الصداقة وقرب النار ذات مساء .

« كان مخططي في منتهى البساطة ، وقد ضمنوا لي حرية عمل واسعة : لا أحد سيعير انتباها لحركات ولد في الرابعة عشرة من عمره حتى لو كان شريرا بعض الشيء . وبعد ذلك بالطبع فالمسألة الحقيقة الوحيدة التي واجهتني هي السلاح فكيف الحصول عليه؟

« بالطبع لم اتفوه بكلمة واحدة لوالدي عن مشاريعي ، وقبل الحفل بخمسة عشر يوما قمت بجولة على اصدقائه . وأعترف هنا اني اصبت باخفاق تام . ومنذ الكلمات الاولى ، القوا بي خارجا مع احتجاجات رهيبة » .

تحدث بعضهم عن عدم المسؤولية ونعتني بالجنون وحاول آخرؤن صفعي ، وتوعدنى الجميع باختصار والدي على الفور بما كان يحيكه ولد

□ الرجل الذي لم يقتل هتلر □

لم تتوفر له ولادة طبيعية حسنة ، لكن أحدهما يفعل ذلك لأنـهـ كما اعتـقدـ قد أصابـهمـ الخوفـ إلىـ درـجةـ انـهـ فـضـلـواـ تـجـنـبـ كلـ عـلـاقـةـ معـهـ إـلـىـ أنـيـ يأتيـ الـيـومـ المـوـعـودـ .

وفي نهاية المطاف وخلال ثمانية أيام وجدت أذنا صاغية:

لقد أصفـىـ إـلـىـ أحدـ الرـسـامـينـ بـكـثـيرـ مـنـ الـاـهـتـمـامـ وـهـ رـاسـهـ وـدـاعـبـ نـقـرـتـيـ وـعـبـرـ عـنـ تـقـدـيرـهـ لـتـصـمـيمـيـ وـوـعـدـنـيـ بـأـنـ يـتـحدـثـ عـنـهـ إـلـىـ «ـالـرـفـاقـ»ـ .

كان موعدـناـ يـوـمـ الـحـفـلـ وـقـبـلـ اـقـامـتـهـ بـيـوـمـيـنـ أـجـابـنـيـ عـنـ كـلـ شـيءـ .
«ـأـتـرـكـمـ تـتـخـيـلـونـ الـحـالـةـ الـنـفـسـيـةـ وـالـتـوـتـرـ الـعـصـبـيـ الـلـذـيـ عـشـتـهـمـ خـلـالـ الـاـسـبـوـعـ .ـ وـبـالـطـبـعـ فـيـ السـاعـةـ الـمـحـدـدـةـ لـمـ يـاتـ أـحـدـ .ـ وـعـنـدـمـاـ سـأـلـتـ فـيـمـاـ بـعـدـ ،ـ اـكـتـفـيـ الشـخـصـ بـاجـابـتـيـ بـكـلـ اـقـتـضـابـ بـاـنـ «ـالـرـفـاقـ»ـ لـمـ يـجـدـوـ الـلـحـظـةـ مـنـاسـيـةـ بـسـبـبـ أـنـ وـلـدـاـ مـثـلـ أـمـ بـكـنـ باـسـطـاعـتـهـ فـهـمـهـاـ بـوـضـوـحـ .ـ وـالـيـوـمـ أـعـتـقـدـ بـأـنـهـ لـمـ يـكـنـ هـنـاكـ «ـرـفـاقـ»ـ وـانـ هـذـاـ الرـجـلـ الـأـكـثـرـ ذـكـاءـ وـحـسـاسـيـةـ مـنـ الـآـخـرـيـنـ ،ـ رـأـيـ انـ الـوـسـيـلـةـ الـوـحـيدـةـ لـتـهـدـيـ اـعـصـابـيـ كـانـتـ فـيـ أـنـ يـتـظـاهـرـ بـاـنـهـ قـدـ تـورـطـ مـعـيـ فـيـ هـذـهـ الـلـعـبـةـ الـخـطـرـةـ .ـ

«ـأـجـلـ فـيـ مـفـاـمـرـتـيـ ،ـ اـذـاـ لـقـدـ وـجـدـتـ نـفـسـيـ مـثـلـ وـلـدـ بـدـونـ لـعـبـةـ،ـ الـوـلـدـ الـذـيـ لـمـ يـتـغـيـرـ ،ـ وـلـمـ يـبـقـ عـلـىـ الـاـنـ اـجـرـ اـذـيـالـ الـخـيـبـةـ وـالـحـقـبـوـالـدـيـ وـمـاتـتـ نـفـسـيـ»ـ .ـ

وـمـنـ هـذـاـ عـرـضـ لـاـ اـحـمـلـ اـيـةـ ذـكـرـىـ .ـ وـلـكـنـيـ اـرـىـ بـوـضـوـحـ فـيـ اـحـدـيـ الصـالـاتـ الـكـبـرـىـ ،ـ اـرـىـ الزـعـيمـ (ـالـفـوـهـرـ)ـ يـسـرـ بـبـطـءـ بـيـنـ الصـفـوـفـ الـمـتـرـاـصـةـ مـنـ مـدـعـوـيـهـ وـيـصـافـحـهـمـ طـوـيـلاـ وـهـ يـدـنـدـغـ كـلـاـ مـنـهـمـ بـكـلـمـةـ لـطـيفـةـ .ـ لـاـ اـزـالـ اـرـاهـ وـقـدـ وـصـلـ اـمـامـنـاـ وـمـدـيـدـهـ نـحـوـ وـالـدـيـ الـذـيـ صـافـحـهـ .ـ وـفـيـ الـلـحـظـةـ الـتـيـ تـرـاجـعـتـ فـيـهاـ إـلـىـ الـوـرـاءـ لـكـيـ اـذـوبـ بـيـنـ الـجـمـاهـيرـ ،ـ اـحـسـستـ

□ الرجل الذي لم يقتل هتلر □

بمن يقبض على مرفقي بقوة ويدفع بذراعي في اتجاه الفوهرر الذي استولت يده اليمنى المدودة من جديد على يدي بينما ارتفعت اليد اليسرى المفتوحة بصورة آلية في محاولة لتأدية التحية النازية.

ولدى عودته الى البيت توجه ابي جهارا نحو غرفة الحمام كي يغسل يديه بالصابون والماء الغزير ونصحتني بشكل ساخر أن اقوم بعمل مثله ، فوجدته صبيانيا بالتأكيد ، فهل بدأت في تلك اللحظة ارى العالم من خلال هذا الفيم الخفيف الذي لم يتبدل بالفعل الا بعد عامين؟

« وهكذا ترون أمامكم – على كل حال – رجلا كان بإمكانه ان يقتل هتلر » . وضحك ضحكة خفيفة مخنوقة واضاف بصوت طفولي بشكل غريب قائلا : قتل هتلر . يالها من فكرة مضحكة ، أليس كذلك؟

وضحك الجميع وقال (لوقا) في نفسه انه قد دار راسه كما لو انه باكير سر لديه ، ولم يعد (فلاذ) ينطق بأية كلمة . وبعد قليل نهض وقرر سترته الجلدية السوداء على جسمه الكبير ذي العظم الكبير دون أن ينبس ببنت شفه وقال بكل بساطة : تأخر الوقت فاقتصر عليه لوقا أن يرافقه من جديد بالسيارة فاجابه بأنه كان بحاجة الى المشي وأن هواء الليل يجلب له الصحة .

عن مجلة « رسالة دولية »

باريس - ١٩٩١

ترجمة : د . لطفي فارس

الريشان

استاذ محاضر بجامعة دمشق

استاذ محاضر بجامعة دمشق

الزوج مسألة شخصية

• للطّاب النجيري : تشينوا إشيبي

• ترجمة : هيام شعبان

في مدينة لاغوس ، وفي شارع ١٦ كاسانكا ، وبعد ظهر أحد الأيام سالت نين خطيبها نيميكا وهي جالسة في غرفتها معه :

— ألم تكتب إلى والدك حتى الآن

— لا أني افكر لتوى بهذا الامر واعتقد بأنه من الأفضل أن اعلمه بذلك عندما أراه في زيارتي له .

— لكن لماذا ؟ مازال هناك وقت طويل لبدء اجازتك لديك من الوقت ستة أسابيع ، ويجب أن يعلم والدك منذ الآن بسعادتنا .

— ظل نيميكا صامتا لبرهة وتكلم بعد ذلك ببطء شديد وكأنما يبحث عن الكلمات ، « أريد أن أتأكد بأن ذلك يسعده بحق » .

— بالطبع سيكون هذا مصدر سعادة له ، سيكون لنا زواجنا مفاجأة ، أجبت نين .

— أنت عشت طوال حياتك في لاغوس ولا تعلمين سوى القليل من الناس الذين يعيشون في المناطق البعيدة من البلاد .

□ الزواج مسألة شخصية □

— هذا ما تقوله دائماً ، ولكن لا أعتقد أن هناك إنسان غير سعداء لزواج أولادهم .

أجاب نيميكا : « بالطبع لن يكونوا سعداء إذا لم يقوموا بترتيبات الخطوبة بأنفسهم ، وحالتنا هذه هي الأسوأ . وحتى أنت لست من الأبوس . قال ذلك الكلام بطريقة جدية وقاسية إلى درجة أن نين لم تستطع أن تجيئه مباشرة . وبذا شيئاً غريباً بالنسبة لها بأن يقرر الأهل الشخص الذي سيتزوجه ولدهم » .

وقالت أخيراً : أنت لا تعني بالطبع أن والدك سيرفض زواجك مني لهذا السبب فقط . أنا أعتقد أن الأبوسين إنسان لطفاء .

— نحن نعتقد ذلك ، ولكن عندما يتعلق الأمر بموضوع الزواج فالمسألة لا تكون بتلك السهولة ، وهذا الأمر ليس خاصاً بالأبوسين فقط ولكن هذا الأمر عام مع جميع الناس .

فلو كان والدك على قيد الحياة وعشت معه على أرض الإيبوبيو فإنه سيكون تماماً مثل والدي .

— ربما ، ولكن أعتقد أن والدك يحبك كثيراً وأنا متأكدة بأنه سيسامحك بسرعة ، تعال وكن طيباً واكتبه له رسالة جميلة .

— ليس من الحكمة أن أعلمك النهاية في رسالة ، لأن هذا سيسبب له صدمة وأنا متأكد من ذلك .

— لا يأس يا عزيزي أنت أدرى بوالدك أعمل ماتراه مناسباً .

مشى نيميكا ذلك المساء إلى البيت ، وقلب في رأسه الطرق المتعددة التي يمكن أن يواجه بها معارضة والده ، وخاصة الآن عندما وجد الفتاة التي يحبها ، فكر للحظة بأن يعطي نين رسالة والده لتقرأها ، إلا أنه قرر بعد لحظة أخرى بأنه لا لزوم لذلك .

□ الزواج مسألة شخصية □

قرأ الرسالة مرة أخرى . وعندما وصل إلى البيت لم يستطع أن يبتسم ، تذكر الفتاة التي سيخطبها له والده وهي فتاة اعتادت أن تلهو مع الشباب ، حتى هو ، بواسطة حركات الرقص في المدرسة ، وتذكر رسالة والده :

« لقد وجدت فتاة تناسبك تماماً وهي الفتاة الكبرى لجارنا جاكوب بوينكي . لقد تربت تربية مسيحية صحيحة ، وعندما أنهت دراستها منذ سنوات قليلة مضت أرسلها والدها « وهو رجل حكمة » لتعيش في بيت راهب حيث تلقت التربية الكافية التي تؤهلها لتصبح زوجة . أخبرني أستاذها يوم الأحد بأنها تقرأ الانجيل بطلاقه ، أتمنى أن نبدأ الكلام بهذا الموضوع عند عودتك إلى البيت في كانون الأول » .

في المساء التالي عند عودته من لاغوس جلس نيميكا مع والدته تحت ظل شجرة كبيرة . وكانت هذه المرة بالنسبة لوالده أول مرة يعود فيها إلى المناقشة بعدما أنهى قراءة الانجيل . وبدأت في ذلك اليوم شمس كانون الأول تغيب والرياح تهب على أوراق الأشجار .

قال نيميكا . جئت أطلب السماح منك يا ولدي .

— السماح من أجل ماذا يا ولدي ؟ سأله باستفهام .

— من أجل موضوع الزواج .

— أي زواج ؟

— لا استطيع ، يعني أنه من المستحيل بالنسبة لي أن أتزوج ابنة جارنا .

— سأله : لماذا مستحيل ؟

— لأنني لا أحبها ، أجاب الآبن .

— لم يطلب منك أحد أن تفعل ذلك ، ولماذا تحبها ، الزواج شيء مختلف تماماً من الحب .

لا ليس مختلفا تماما ، قال نيميكا ذلك مقاطعا والده ، لأنني أريد ان اتزوج امرأة ذات شخصية جيدة وعندما خلقيه دينية مسيحية وبعد مناقشة طويلة رأى نيميكا بأنه لا فائدة من الجدال في هذا الموضوع . فقال بعد ان يئس : لقد خطبت فتاة أخرى وأريد ان اتزوجها ولديها من الصفات الجيدة ماتملکه ابنة جاكوب نويكي بل وتزيد عليها .

— لم يصدق الاب ما سمعه وقال ببطء وبعدم ثقة « ماذا قلت ؟ » .

— اجاب الابن : نعم انها مسيحية صالحة ومدرسة في مدرسة بنات في لاغوس .

— هل قلت انها مدرسة ؟ اذا كنت تعتبر التدريس من صفات المرأة الصالحة ارغب ان اشير الى مقاله نويكي وهو انه يجب على المرأة المسيحية الا تعمل في مجال التدريس . لقد قال : القديس بول في احدى رسائله الى كورينثيانس بأنه يجب على النساء أن يلزم من الصمت . نهض الاب قليلا وببطء من مقعده ومشى الى الامام والخلف ، ثم عاد الى موضوعه وأدان بشدة قادة الكنائس الذين يشجعون النساء على التعليم في المدارس وظل يتكلم بهذه الطريقة حتى أفرغ عواطفه في مواعظ دينية طويلة . ثم عاد وسائل عن خطيبة ابنته بلهجة معتدلة .

— وابنة من هذه التي خطبتها ؟

— اسمها نيني اتاغ .

— وعندما سمع الاسم تلاشت بهجته المعتدلة ثانية وقال : « يعني هذا ؟ » .

— اجاب نيميكا : « يعني أنها من كالابار ، وهي الفتاة الوحيدة التي يمكن ان اتزوجها » .

كان هذا جوابا فظا بالنسبة للاب وتوقع نيميكا لل العاصفة ان تنفجر ، ولكن لم يحدث هذا . فقط مشى الاب بهدوء الى غرفته ، وكان هذا شيئا غير متوقع ومحيرا بالنسبة للابن حيث كان صمت والده ذو معنى اكبر من كلمات التهديد والوعيد ، ولم يأكل الاب شيئا في تلك الليلة .

وفي اليوم التالي طلب الاب ابنته ليتكلم معه وحاول بجميع الوسائل الممكنة اقناعه ، ولكن قلب الابن كان قاسيا جدا مع والده ويتمنى الاب من المحاولة .

قال الاب اخيرا اولده « أترك الامر لك ، ان واجبي ان اوضح لك ما هو الصواب وما هو الخطأ ، احتفظ بهذه الفكرة في دفاعك » وطلب من ولده المغادرة .

قال الابن : ستغير موقفك عندما تعرف زين .

- « لن اراها ابدا » كان جواب الوالد . ومنذ تلك الليلة نادرًا ما تكلم مع ابنته ، ولكن الوالد لم ينقطع عن الدعاء للابن في الليل والنهار آملًا ان يدرك الصعاب الحقيقة التي ستواجهه بسبب ذلك الزواج .

كان نيميكا متاثرًا كثيرا لحزن والده ولكن بقي عنده امل بأن يمر الامر بسرعة ويتحقق له ولده . ولم يكن متفائلاً جداً لانه كان اول واحد في عائلتهم يتزوج امراة تتكلم لغة غير لغتهم .

بعد ان عاد نيميكا الى لاغوس ، بعد عدة اسابيع ، انتقل الخبر في أنحاء بلدهم عن طريق أحد أقاربه الذي نقل الخبر مرددا عبارات صفيرة وذات معنى مثل : « لم يحدث مثل هذا من قبل وبهز راسه أسى » .

وقال شاب آخر : هل ورد في الانجيل ان يخالف الابناء آبائهم ؟ واجاب آخر « نعم انها بداية النهاية » راحذت المناقشة مع الناس الذين آتوا لواساة الوالد منحى لا هو تي الى أن سأله مادو بوغوا الاب سؤالاً جعل المناقشة تعود الى مجريها الطبيعي . « هل فكرت في طبيب ليعطي ولدك الدواء الشافي ؟ !

- « ولدي ليس مريضا » . كان جواب الاب .

- ماذا اذن ؟ اعتقد ان عقل الولد اصابه المرض ويمكن لطبيب اعشاب ان يبرئه من مرضه والدواء هو « امالي » وهو نفس الدواء الذي تأخذه الفتيات لاصطياد زوج المستقبل .

□ الزواج مسألة شخصية □

قال شاب آخر : مادوبوغوا على حق ان هذا الامر يتطلب علاجا

— قال الاب وكان معروفا بأنه أكثر عنادا من جيرانه في هذه الامور اذا اراد ابني ان يقتل نفسه بيديه فليفعل انا لن اساعدك .

قال احد الجيران : ان زوجته هي المسئولة عن ذلك لابد أنها ذهبت الى دكتور اعشاب لتصطاده ، أنها امراة ذكية على اية حال .

وبعد ستة أشهر تلقى نيميكا رسالة قصيرة من والده جاء فيها : « انه لم المدهش لي بأن تكون خالي الاحساس وتبعث لي صورة زواجكما . أعددتها لك ثانية . فكرت للحظة بأن أقطع صورة زوجتك وارسلها لك لأنني لا أريد رؤيتها ، ولكن قررت بأنني لا أريده أيضا ».

وعندما قرات نين الرسالة امتلأت عيناهما بالدموع وبدأت تبكي فقال لها زوجها : « لا تبكي ياعزيزتي ان والدي انسان طيب وسيأتي يوم يغير فيه رأيه من زواجنا ! ».

بقي الاب مصراعا على موقفه طيلة ثمان سنوات ، بعث خلالها نيميكا ثلاث مرات يسأل فيها الاب السماح له بقضاء الاجازة عنده ولكن الاب كتب له .

« لا استطيع ان أراك في بيتي ، وليس امرا هاما بالنسبة لي كيف ستقضى اجازتك او حتى حياتك ».

كان العداء لزواج نيميكا ليس فقط من قبل أهل قريته ولكن ايضا من قبل الذين يعرفونهم في لاغوس ، فعندما يلتقيون بزوجته يتجاهلونها ويتكلمون معها بفظاظة ويشعرونها بأنها غريبة عنهم ، ومع مرور الوقت بدأت نين تكسر الحصار وبدأت تقيم علاقات مع اهالي قرية زوجها ، فبدأ الناس يحبونها ويعجبون بها لأنها استطاعت ان تكون اسرة سعيدة ، الشيء الذي لم يقدروا عليه هم .

بدأت اخبارها تنتشر في القرية وعلم الناس هناك بأن نيميكا وزين عائلة سعيدة جدا . وطبعا كان والده اقل الناس معرفة بوضع ولده لأنه

□ الزواج مسألة شخصية □

كان يغضب عندما يذكر أحد الناس اسم نيمينا ولذلك لم يستطع أحد أن يذكر أي شيء عن ولده أمامه . طبعاً استطاع الوالد أن ينسى ولده بعد جهد وعذاب مع نفسه .

وفي أحد الأيام تلقى الأب رسالة من نين ، وبعد عناد مع نفسه بـها بقراءة الرسالة بلا مبالاة وبعد ثوان تغيرت ملامح وجهه وبدأ يقرأ الرسالة باهتمام : « عندنا ولدان وهما يلحان كثيراً على رؤية جدهما منذ اليوم الأول لمعرفتهما بأنك على قيد الحياة ، ويريدان زيارتك ، ووجدت بأنه من المستحيل إبلاغهما بأنك لا تري ذلك . أعدك بأن أجعل نيميكا يحضرهما إليك أثناء اجازته وانا سأبقى في لاغوس » .

شعر الرجل العجوز فجأة بانهيار عناده وبأنه لا يستطيع الاستمرار به ، حاول أن يستمر بالعناد ويجعل قلبه قاسياً ضد جميع العواطف التي شعر بها في تلك اللحظة .

استلقى عكس النافذة ونظر خارجاً ، كانت السماء مفطأة بالفيوم وبذات الريحان القوية تهب وتحمل معها الغبار والأوراق الجافة .

كانت واحدة من الصدف القليلة التي تستطيع بها الطبيعة أن تشارك الإنسان صراعه مع نفسه . وبذات تمطر وكانت أول مرة تمطر بها في ذلك العام . كانت قطرات المطر كبيرة وفاشية ورافق المطر الرعد والبرق اللذان جعلا الفصل بكامله يتغير ، حاول الجد جاهداً أن لا يفكر بأولاده ولكنه كان يعرف بأنه يخوض معركة خاسرة وحاول أن يفك بالاطر ولكن نتلله عاد إلى الاولاد ثانية وتخيل الولدين واقفين بحزن أمام بيته في ذلك الطقس السيء وتحت قطرات المطر وهو يفلق باب بيته أمامهما ويمنعهما من الدخول ، لم يستطع عقله أن يتحمل ذلك المنظر .

نام تلك الليلة بصعوبة بسبب حوفه من الموت . قبل حلول الاجازة ليرى حفيديه .

* * *

رسالة وداع إلى الأبناء

• تأليف: كلوس بونهوفر
• ترجمة: أرينا داداود

ابنائي الأعزاء :

لن أعيش طويلاً وأريد أن أودعكم . وكم يصعب على فراقكم لأنني أحبكم جداً . وقد كنت لي دائماً منبعاً للفرح . لن أراكم تكبرون وكيف يصبح كل منكم شخصية مستقلة . ولكنني مطمئن إلى أنكم ستسيرون بفضل أمكم على الطريق المستقيم ، وأنكم ستتجدون النصح والعون أيضاً من الأقرباء والاصدقاء . يا ابنائي الأعزاء ، لقد شهدت كثيراً وتعلمت أكثر ، ولكن لم يعد بوسعي أن أوجهكم توجيه الآباء المجرب . لذلك أريد أن أقول لكم بعض الأشياء ذات الأهمية لحياتكم حتى لو لم تفهموها إلا في وقت متأخر .

قبل كل شيء أوصيكم بالوقوف الدائم والثابت إلى جانب أمكم بالمحبة والثقة المتبادلة والشجاعة لاسيما أيام الشدة مادامت هي على قيد الحياة . فكروا دائماً فيما يمكن أن يسعدها . وعندما تكبرون أتمنى أن تتطلعوا متعلقين بها كما كنت دائماً متعلقاً بأبوي . والحقيقة أن الإنسان

لایفهم أبویه فهمَا صحيحا الا بعد بلوغه سن الرشد . طلبت من ماما ان تبقى الى جانبي حتى النهاية . كانت اشهرًا صعبة ، ومع ذلك فقد كانت رائعة . في هذه الايام كنا نرکز على الجوهرى فقط ، وقد ملأها حب والدكم وروحها القوية . سوف تفهمون ذلك في المستقبل .

و كذلك أرجو أن تقفوا دائمًا الى جانب اخوانكم . قد تكون الفروق بينكم سبباً للخصومة ، ولكن عندما تكبرون سرف يزيد ذلك من العطاء المتبادل بينكم . ليست المشاجرة الواحدة بمشكلة بشرط الا تستمر زمنا طويلا . في هذه الحالة أرجو ان تذكروني فتتصافحوا وانتم مسوروين . وليساعد الواحد الثاني اينما وجد الى ذلك سبيلا . واذا كان احدكم حزينا او عابسا كونوا الى جانبه حتى يستعيد هرمه . لاتفترقوا ، بل اعتنوا بما يمكن ان يربط بينكم : العبوا وغنوا دارقصوا كما تعودنا ذلك في الايام الماضية . ولا تنعزلوا مع اصدقائكم اذا كان هناك مجال لانضمام اخوانكم اليكم فهذا يعزز الصداقة ايضا .

أرى على يدي اليمنى الخاتم الذي اسعدتني به والدكم . انه الدليل على انني ملك لها ولكم . أما خاتم الشعار على يدي اليسرى فيذكرنا بالاسرة الكبيرة التي ننتهي اليها ، أي الى اجدادنا وأحفادنا . انه يقول : اصغ الى صوت الماضي ولا تضيع نفسك متكبرا في الحاضر . كن مخلصا لطبع اسرتك الجيد واتقله الى ابنائك وأحفادك .

يا ابني الاعزاء ، افهموا هذا الواجب بالذات فهما عميقا ، فان الاحترام للماضي والشعور بالمسؤولية يحددان السلوك في الحياة . تمسكوا بأسرتكم التي تتمتع بمثل هذه القوى . اطلبوا المزيد من انفسكم ومن اصدقائكم .

- ان الطموح لاحراز اعجاب الآخرين يسلبكم الحرية ، ولكم اتمنى ان تستطعوا الاستغناء عنه ، لكن هذا امر عسير على كل انسان .

انظروا الى اللذين يصادفون طريقكم كما هم في الواقع ، ولا ترفضوا بسرعة ما هو غريب او لا ينال اعجابكم ، وانما انظروا الى الجوانب الايجابية منه. هذا الموقف يجعلكم اكثرا عدالة كما انه يمنع قلوبكم ان تصبح ضيقه. فانه تنمو في الحديقة ازهار متنوعة ، فهناك الزنبق الجميل ولكن لا عطر له ، والوردة التي لها شوك . أما العين المتفتحة فتفرح ايضا بالاخضرار الوديع . هكذا يكتشف المرأة عن جوانب خفية ومبهرة في الناس عندما يحاول ان ينظر الى الامور بنظرهم . أما الذي يشغل نفسه بنفسه فقط فلا يحس بذلك . ولكن ، صدقوني يا ابني الاعزاء ، انكم لاتحيون حياة حقا – لا في الامور الصغيرة ولا في الكبيرة – اذا كنتم تفكرون في انفسكم فقط من دون التفكير بالآخرين ومن غير أن تعيشوا معهم . هكذا شأن الموسيقى ، فاذا كان الواحد لا يصفي ولا يريد ان يصفي الى غير صوته هو فسيفوته الكل . أما الذي يشعر مع الكل فيستمر في العيش مع الاوصوات الاخرى عندما تسكت الحان آلتة الموسيقية . اذا وقفتم حياتكم على هذا الاساس سوف تمتلؤون بهذه الروح الواسعة . انه ليس امراً ذا بال ان تساعدوا الآخرين من حين الى آخر .

قد تمنح مثل هذه المساعدة الكثير من السرور ، ولكن الذي يقدر على قبول شيء شاكرا بملء قلبه ، غالبا ما يعطي اكثر . هذا يعني ايضا ان تعامل الآخرين بالعدالة ومشاركة في حياتهم منسارة ودية. ولا تفسدوا لأحد لعبه . ان هذه الروح هي التي ينبع عنها السلوك المؤدب الذي يكسبكم ود الناس . اعنوا به ودربوها قلوبكم عليه . والمرء الذي يعرف كيف يتعامل مع اصحاب السلطة من غير ان يفقد شيئا من حريته النفسية يمكن ان يحقق الكثير من الخير . انه من الغباء ان يستهين الانسان بلياقته

الاجتماعية ، ولكن اذا كنتم تتمتعون بمثل هذه اللياقة فكونوا متحفظين . ولكن لم يحن اوان هذا بعد ، واذا كنت اتكلم في هذا الموضوع الان فلانني لن اكون موجودا في ذلك الوقت .

ارجو أن تسمح الظروف لمدة طويلة بنمو قدراتكم العقلية حسب طبيعة كل منكم ، وبتعلم الكثير كي تشعروا يوما ما بالسعادة التي تمنحها الثقافة الحية . ولكن ، لا تبحثوا عن قيمة الثقافة في تحقيق المزيد من الانجازات الناتجة عن هذه الثقافة ، وإنما في جعلها الانسان انبىل على اساس الحرية النفسية والوقار اللذين يصدران عنها . ان الثقافة توسيع افقكم في المكان والزمان ، والاحتراك بالنبيل والعظيم يرفع السلوك والاحكام والشعور ، ويشعل الحماس الذي لا ينطفئ ابدا والذى لا تعرفه الحياة اليومية العادية . هكذا تصبحون ملوكا ! ثم سيطروا على انفسكم وطوروا من خلال هذه القوة قدراتكم ونشاطكم . واذا ما كانت الظروف مواطية سوف يقدر الانسان وليس انجازاته فقط .

أتمنى لكم مادمتם شبابا ان تتجولوا كثيرا في البلد وان تتعرفوا عليه ايما التعرف بحواس مفتوحة . ما يزال المشي على الاقدام يسمح بان يترك الانسان نفسه بمنتهى الراحة للانطباعات التي يتركها الناس والقرى وجمال المدن القديمة . واذا نقلتم الخيال عند التجول والفناء من ايامنا الى الماضي فسوف تظهر امامكم صورة المانيا الجميلة التي نجد فيها جوهر كياننا . وعندئذ توجهوا نحو الجنوب . ان قوتنا ومصيرنا في شوقيا الدائم الى وضوح كوضوح الشمس . أما زمن الرعب والتدمر والموت – وهو الزمن الذي تكبرون فيه يا ابني الاعزاء – فيري الانسان فناء كل ما هو على وجه الارض ، لأن روعة الانسان كلها مثل زهرة في الحقول .

□ رسالة وداع الى الابناء □

وتساعدنا هذه التجربة على أن نحيا حياتنا بكل ملءوعي بزوال الأشياء .
وهنا تبدأ الحكمة والتقوى اللذان يحولان المرء عن الدنيا الفانية الى
الحياة الخالدة .

أن هذه هي نعمة زمننا . ولكن ، لاتنساقوا مع حالات التقوى التي
تنجم عن تلك الصدمات أو تظهر من حين لاخر من الشعور بالفراغ الذي
تسببه عجلة الدنيا وفوضاها ، وإنما تعمقوا فيها وعززواها .

ولا تتوقفوا عند الفموض بل كافحوا لأجل الوصول من غير أن
تجروا ما هو رقيق ومحرم . اقتدوا بالمثل العظيم وسيطروا على الدنيا
التي لا تعرف الا بما جربتموه واقتنيتموه بمنتهى الشرف . عندئذ تكون
لكم حياة مباركة وسعيدة .

وداعا ! ليحفظكم الله
يعانقكم بالحب والاخلاص
بابا

* * *

* نفذ الحكم باعدام « كلوس بونهوفر » في ٢٤ نيسان ١٩٤٥ -
قبل انهيار الحكم النازي بسبعين .

مترجم عن كتاب « مجنون القراءة وقصص أخرى » ، دار النشر
هانس ريخارتس سانكت اوغلوستين ، ص ٩٤ - ١٠٠ .

المحتوى

- كلمة التحرير : بقلم د . بشينة شعبان ٣
- ١ - أدب هاينريش بول - هاينريش بول ت . د . عبده عبود ٧
- ٢ - الادب المقارن « تعريفه ووظيفته » : هنري ه . ه . ريماك ت . د . فؤاد عبد المطلب ٢٥
- ٣ - « شعرية الرواية » : جان إيف تادييه ت . د . علي نجيب ابراهيم ٥٧
- ٤ - « النظرية الرومانسية في الادب الابداعي الامريكي » : إميلي بلر بدل ، ت . د . ابراهيم الشهابي ٧١
- ٥ - « بريشت والرواية الحديثة » بقلم جان بيير موريل ت . حسن سحول ٩٣
- ٦ - « جيمس جويس وأثره في أدب القرن العشرين » بقلم : جهاد هندي ١٢٣
- ٧ - « ذو الدماغين » : برادفورد ك . مودج ت . خالد حداد ١٣٣
- ٨ - وقفة مع نظرية التاريخ الادبي - بقلم : مارشال براون ت : رباب ناصيف ١٥٧
- « الان والطحالب تحتضر » للشاعرة الاسانية كارمينا كاسالا تقديم و ت . رفعت عطفة ١٧٥
- ٩ - كم من الاغاني ايها الحب ، قصائد امريكية ت : عطارد عزيز حيدر ١٨٨
- ١٠ - قصيدة المسرات الفربية « للشاعر البلجيكي جورج لاتر » تقديم و ت . سعد صائب ١٩٨
- « الشفقة في التاريخ » : هوارد باركر
- ١١ - « الرجل الذي لم يقتل هتلر » عن مجلة « رسالة دولية » ت . د . ممدوح عمران ٢٠٩
- ١٢ - الزواج مسألة شخصية » للكاتب النجيري « تشينوا اشيبي » ت . د . لطفي فارس الريشان ٢٥٩
- ١٣ - « رسالة وداع الى الابناء » : كلارس بونهوفر : ارينا داود ٢٧٤
- ١٤ - ٢٨١

C O N T E N T S

The Editorial. by Dr. Bauthaina Sha'aban	3
--	---

Studies :

1. Heinrich Poul's literature, H. Poul. Tr. by Dr. A. Abboud	7
2. Comperative Literature, H. H. Rimak. Tr. Dr. F. Abdoul Mottaleb	25
3. Poeticalness of Novel. J. E. Tadie. Tr. Dr. A. N. Ibrahim	57
4. Romantic Theory. E. B. Beddek. Tr. Dr. Ibrahim Al-Shahabi	71
5. Brecht and the Modern Novel. J. P. Moriel. Tr. Hassan Sahloul	93
6. Jimes Joyes by J. Hindi	123
7. The Two Brains Owner. B. K. Modge. Tr. K. Haddad	133
8. <i>The Theory of Literary History</i> . M. Brown. Tr. R. Nasif	157

Poetry :

1. Now when the Moss is Dying. C. Kasala. Tr. R. Atfeh	175
2. How Much Songs, Love ! American Poems. Tr.A.A.Haidar	188
3. The Strange Joys. G. Laner. Tr. S. Sa'eb	198

Drama :

1. Compassion in History, Heward Parker. Tr. Dr. Mamdouh Omran	209
--	-----

Stories :

1. The Man who didn't Kill Hetler. Tr. Dr. L. F. AL-Rishan	259
2. Marriage is aspecial Matter. C. Ashipi. Tr. H. Shaaban	274
3. Farewell Message to Sons. C. Bonhover. Tr. A. Dawood	281

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

No. 74 VOL. 19 SPRING 1993

Responsible Director

ALI OKLA ORSAN

Editor

Dr. BOUTHAINA SHAABAN

Editorial Board

Dr. NADIA KHOST

Dr. ABDO ABOOD

RAFAT ATFI

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(*Foreign Literature Quarterly*)

No. 74 Vol. 19 SPRING 1993



مَكْتَبَةُ لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

لسان العرب

رابط بديل

lisanerab.com

مهم العدد العدد العدد العدد العدد

طبعة اتحاد الكتاب العرب

السعر ٣٥ ليرة سورية

وفي البلاد العربية ٣٥ ل.س او ما يعادلها